

**MÚSICA, POLÍTICA E BOEMIA EM  
FORTALEZA: A MPB FAZ SUA CENA (1980  
– 1985)**

**Fábio F. Marques**

Doutorando em Estudos Culturais na Universidade do Minho (UM), vinculado ao Centro De Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), do Instituto de Ciências Sociais (ICS/UM).

**MÚSICA, POLÍTICA E BOEMIA EM FORTALEZA: A MPB FAZ SUA CENA (1980 – 1985)**

**MUSIC, POLITICS AND BOHEMIA IN FORTALEZA: MPB MAKES YOUR SCENE (1980 – 1985)**

Fábio F. Marques

**RESUMO**

Durante o processo de abertura política da ditadura civil-militar brasileira, jovens músicos-estudantes da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza, adotam práticas da música independente/alternativa e passam a integrar um embrionário circuito local de MPB. Este artigo é baseado em uma dissertação de mestrado, no qual proponho discutir a cena de música popular em Fortaleza entre os anos 1980 e 1985. 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. Revisitamos e contextualizamos a produção local ao longo do século XX, em meio a um processo de consolidação das indústrias culturais e de centralização da difusão bens simbólicos no Eixo Rio-São Paulo. Diferente de uma ideia romântica de uma geração que optou por “ficar no Ceará” – em contraponto a trajetória de músicos que migraram na década anterior – propomos que, no início da década de 1980, uma série de fatores contribuíram para a consolidação de uma cena musical ligada à MPB em Fortaleza e conectadas a circuitos de música independente de outras cidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** música popular; movimento estudantil; ditadura militar; Fortaleza – Ceará; cena musical;

**ABSTRACT**

During the process of political opening of the Brazilian civil-military dictatorship, young musician-students from the Federal University of Ceará, in Fortaleza, adopt independent/alternative music practices and become part of an embryonic local MPB circuit. This article is based on a master's thesis, in which I propose to discuss the scene of popular music in Fortaleza between the years 1980 and 1985. The analysis takes as a reference the trajectory of seven artists, namely Amaro Penna, Calé Alencar, Dilson Pinheiro, Eugênio Leandro, Jabuti Fonteles, Parahyba and Pingo de Fortaleza. We revisit and contextualize local production throughout the 20th century, during the consolidation of cultural industries and centralization of the dissemination of symbolic goods in the Rio-São Paulo axis. Different from a romantic idea of a generation that chose to “stay in Ceará” – in contrast to the trajectory of musicians who migrated in the previous decade – we propose that, in the early 1980s, a series of factors contributed to the consolidation of a music scene linked to MPB in Fortaleza and connected to independent music circuits in other cities.

**KEY WORDS:** popular music; student movement; military dictatorship; Fortaleza, ceara; music scene;

**INTRODUÇÃO**

Nos primeiros anos da década de 1980, a Universidade Federal do Ceará (UFC) foi palco para uma diversidade de artistas, da poesia, do teatro e especialmente da música. Com uma produção tão pulsante quanto amadorística e dispersa, músicos iniciantes somavam-se a outros pouco mais experientes, aglutinados sob a égide da chamada MPB<sup>1</sup> (mas não apenas). Transitavam por vários espaços da universidade e do circuito cultural e boêmio de Fortaleza, juntando-se em bandas, em concertos coletivos, participando de atos públicos de motivação política, cantando nos bares, teatros e pequenos festivais.

Reverberava ainda bastante viva entre os estudantes do período o exemplo e a presença da geração de compositores e intérpretes cearenses que alcançaram projeção nacional na década anterior. O grupo de músicos, que ficou conhecido como Pessoal do Ceará (CARVALHO, 2013a; CASTRO, 2007; PIMENTEL, 2006; ROGÉRIO, 2006, 2011)<sup>2</sup>, incluía nomes como Ednardo, Belchior, Raimundo Fagner, Rodger Rogério, Teti, entre outros artistas da época, em diferentes linguagens. Ao longo dos anos 1970, além do chamado Pessoal do Ceará – os que ficaram, os que voltaram e os que visitavam periodicamente a Fortaleza – novos grupos, compositores e intérpretes esforçavam-se para consolidar e dar visibilidade a suas carreiras. A Massafeira (CASTRO, 2014; OLIVEIRA, 2000), festival e disco coletivo realizados em 1979/1980, foi a síntese dessa efervescência.

Este artigo é dedicado ao estudo do período pós-Massafeira, momento de crise e transição – política e econômica – e que reverberou fortemente na forma de se fazer música popular. É baseado em dissertação defendida, em 2018, no Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho<sup>3</sup>.

Se a 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,

<sup>1</sup> A MPB não é propriamente um gênero musical e sim um complexo de gêneros e estilos consolidado ao longo dos anos 1970 como uma música de qualidade, de inspiração em ritmos populares e politicamente engajada (NAPOLITANO, 2002; ZAN, 2001).

<sup>2</sup> O termo é controverso por dar ideia de um movimento organizado e unificado. Entretanto, entendemos que, além de amplamente utilizado, é representativo para a compreensão do período.

<sup>3</sup> A dissertação foi intitulada *A MPB faz sua cena: Música, boémia e política em Fortaleza nos últimos anos da ditadura militar (1980 – 1985)*, defendida no mestrado em Comunicação, Arte e Cultura do ICS-UM, sob orientação do prof. Dr. Jean Martin-Rabot.

estudantes, instrumentistas de seguidas gerações encontravam-se na capital cearense, enquanto a ditadura militar aproximava-se do fim.

Apesar dos anos 1980 terem sido bastante agitados musicalmente, poucos são os estudos dedicados à produção musical deste período. Dentre as pesquisas acadêmicas que mais se aproximam, estão os trabalhos que dão conta do Pessoal do Ceará (CARVALHO, 2013a; CASTRO, 2007; PIMENTEL, 2006; ROGÉRIO, 2006, 2011), outros dedicados à Massafeira (CASTRO, 2014; FORTALEZA, 2013a; OLIVEIRA, 2000) e, para além disto, alguns estudos tratam da segunda metade da década de 1980 e início dos 1990 (JÚNIOR, 2016; MENDONÇA, 2016; SOARES, 2015). A única publicação a que tivemos acesso que inclui diretamente os primeiros anos da década foi o livro Pérolas do Centauro, lançado em 2015, mas fora do âmbito acadêmico. Teve organização de Pingo de Fortaleza, músico e uma das fontes deste artigo.

Neste trabalho, buscamos discutir a agitação cultural e a música feita por jovens artistas no início dos anos 1980, dando relevância às peculiaridades do período em comparação às décadas anteriores. Partimos de um resgate histórico no qual destacamos, desde o início do século XX, as dinâmicas de produção local de música popular, com atenção aos contextos e processos de organização da mídia e da indústria fonográfica. Serão destacados momentos como o início da produção de discos e difusão pelo rádio, a popularização das rádios locais, transição para a TV, a centralização da produção no eixo Rio-SP, bem como uma espécie de contrafluxo deste movimento, com o início da chamada música alternativa/independente. Por fim, apresentamos de maneira panorâmica como se desenvolveu a produção musical de Fortaleza ligada à MPB e à Universidade Federal do Ceará no início dos anos 1980.

## **METODOLOGIA**

O estudo que deu origem a este artigo teve como fio condutor a análise das trajetórias artísticas de sete estudantes-cantautores que iniciaram carreira nos últimos anos da década de 1970 e início dos anos 1980. Tendo em conta que se trata de uma pesquisa exploratória, em face do pouco material disponível previamente sobre o assunto, e dedicada a uma realidade de cerca de 40 anos atrás, privilegiou-se entrevistas com os atores e análise de documentos e registros de seus acervos pessoais.

Foram escolhidos os seguintes artistas para narrarem suas histórias: Amaro Penna, Calé Alencar, Dilson Pinheiro, Eugênio Leandro, Jabuti Fonteles, Parahyba e Pingo de Fortaleza. Entre os critérios de escolha, levou-se em conta o fato de serem todos compositores-intérpretes de suas músicas, também estudantes em início de carreira naqueles primeiros anos da 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. As entrevistas foram realizadas no segundo semestre do ano de 2016.

Para a compreensão da produção musical de Fortaleza no período, partimos de algumas noções sobre música popular e suas dinâmicas de produção e consumo. Na definição de José Ramos Tinhorão, a música dita popular é uma música que se diferencia da “música folclórica” – ou, para utilizarmos um outro termo, 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, 2013, p. 9).

Os pressupostos para a concepção de uma música popular nesses moldes incluem, para o autor, a existência de um povo (em contraposição a uma elite) e, 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 populações. Segundo, que está intimamente ligada modernidade, ao advento das indústrias culturais (ORTIZ, 1988; OAKLEY & O'CONNOR, 2015), como as multinacionais do meio fonográfico e as empresas de comunicação, num contexto de produção e consumo em larga escala e de alcance global. Equivale àquilo que Janotti chama de canção popular massiva, “ligada aos encontros entre a cultura popular e os artefatos midiáticos” (JANOTTI, 2006, p. 35).

Ao abordarmos os diversos períodos de produção musical em Fortaleza, dando especial relevo à noção de prática musical/artística como uma atividade social, econômica e cultural que envolve uma infinidade de agentes, instituições, redes de cooperação, de pessoas, de empresas, meios de comunicação e um conjunto de práticas locais que está cada vez mais conectada com outras realidades, regionais e globais. Elementos estes que moldam não apenas

a produção musical, mas o seu consumo e o próprio conteúdo das artes - à exemplo da abordagem proposta por Becker (1982), de estudo do mundo das artes como um sistema interligado, com diferentes atores, interesses, recursos, etc; das subculturas (HEBDIGE, 2002), reforçando a importância das culturas juvenis em tona do consumo artístico; e das já citadas noções de indústrias culturais.

Por meio de uma breve revisão de literatura, contextualizamos o desenvolvimento da música popular em Fortaleza em perspectiva com o panorama nacional, reforçando a importância de uma cultura musical que se constrói em torno das realidades locais, do desenvolvimento urbano, da política, das tecnologias e de uma indústria das artes e das comunicações em intensa transformação ao longo do século XX.

Como pano de fundo para a produção musical da capital cearense, destacamos momentos como a implementação e popularização do rádio, entre os anos 1920 -1950, em paralelo a estratégias políticas e comerciais voltadas para a música popular; nas décadas seguintes, destacamos a aproximação do meio universitário de uma parte dos artistas de múltiplas linguagens, com a criação da UFC, o golpe civil-militar de 1964 e o engajamento das artes na resistência à ditadura; a implementação da TV e a consolidação do eixo Rio-SP como polos de produção e difusão cultural no Brasil (ORTIZ, 1988); por fim, a crise fonográfica e econômica do início dos anos 1980, a cultura alternativa/independente que se difundia desde meados de 1970, e a efervescência universitária, boémia e política naquele início de década, também últimos anos da ditadura militar.

O conceito de cena musical (BENNETT, 2004; STRAW, 1991; 2015) será explorado especialmente na última parte do artigo, com uma síntese sobre os caminhos da música local no início da década de 1980. Concebida de maneira ampla, a cena pode ser definida como algo que torna visível e decifrável a atividade cultural, transformando atos de produção e consumo privados em contextos públicos de sociabilidade, convívio e interação. (STRAW, 2015, p. 483)

## **DA MODINHA À CANÇÃO INDEPENDENTE**

A música moldada por práticas urbanas em Fortaleza tem seus primeiros registros no início do século XIX, ainda dentro de uma lógica aristocrática, quando surgem as pequenas

orquestras - também em outras cidades do Ceará, como em Aracati, Icó e Sobral - vinculadas a corporações militares e outras instituições (VERÍSSIMO, 1954, p. 150).

É somente a partir da segunda metade do século XIX que esta ganha feições, de fato, populares. Alvo de uma série de intervenções urbanas (COSTA & AMORA, 2015, p. 38) desde meados do século XIX, Fortaleza 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.

Neste período, populariza-se a modinha, considerada por Tinhorão (2013, p. 15) como uma das primeiras expressões originais da música popular e urbana no Brasil (no Sudeste do País, já era amplamente difundida desde o século XVIII). Nos salões e teatros, a modinha dividia espaço com ritmos europeus (como a valsa e a polca), tocada ao piano e voz. Entre os menos abastados, o gênero era tocado ao violão (por vezes, também flauta e cavaquinho), seja nas festas dos areais nos arredores de Fortaleza (juntamente com gêneros como o fandango e o maracatu), ou nas serenatas e encontros boêmios, em residências, ruas e praças da cidade (MARTINS, 2012a, 2012b).

Nesta altura, a música era consumida essencialmente na execução ao vivo, de grupos e artistas ou mesmo por familiares e amigos, ao piano ou violão. Não existiam meios de difusão eletrônicos como o rádio e os discos eram artigos raros (pelos custos elevados e dificuldade de acesso). 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 discos 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). O rádio amplifica o processo de midiaticização da difusão e consumo musical, tendo sua primeira transmissão no País 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).

Na década de 1930, durante o Estado Novo, o rádio é escolhido como ferramenta estratégica de fortalecimento da identidade nacional e centralização do poder político, tendo na música popular um papel de destaque para a construção de uma ideia de nação. (VICENTE, 1994, p. 11) O samba deixa de ser um gênero vinculado apenas aos subúrbios do Rio de Janeiro (e cuja prática era reprimida), sendo alçado à 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, gera uma verdadeira “caça” a talentos musicais (intérpretes e compositores) capazes de alimentar a demanda por bens simbólicos (VICENTE, 1994). 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. (VICENTE & DE MARCHI, 2014, p. 16), num processo de concentração e hierarquização da produção cultural que resultaria na consolidação 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. A música popular passou a ocupar um espaço destacado na programação, contando com orquestra e conjunto regional 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 produção local de música é 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. As rádios tornaram-se espaços centrais para a produção (empregando de músicos e compositores) e o consumo, com auditórios para concertos com a presença do público. Embora a falta de uma transmissão em cadeia tenha garantido espaço para as programações locais, já existe no período uma hierarquização da produção artística, onde uma composição local convivia em relação desigual 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 formas musicais (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; os Vocalistas Tropicais, que tem sua história ligada à Ceará Rádio Clube até 1944, quando emigram para o Rio de Janeiro, assinando contrato com a Rádio Mundial (posteriormente com a Rádio Tupi; e o Trio Nagô, que iniciou a carreira em 1950, apresentando-se na Ceará Rádio Clube e outras emissoras do Crato, Natal, Recife, até chegar à 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.

Em Fortaleza, ainda havia espaço para a programação local, com destaque para artistas 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 (que chegou a gravar um disco pela Rozenblit, empresa do Recife).

Os anos 1960 no Brasil foram de turbulências na área política, econômica e cultural. Musicalmente, foram muitas as mudanças. 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 (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

À medida que as populações de Estados periféricos passam a ter acesso a 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. 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 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 videoteipe, que facilita a retransmissão de conteúdo produzido pela matriz nacional, não demora até que o tempo e 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, em 1974; e culmina no sistema de emissão aberta de sinal, em 1981, que chega a todas as regiões do País.

O conteúdo cultural local, incluindo a composição musical, perdeu espaço à medida que a indústria se estabelecia nacional e globalmente. Neste período, 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.

No plano estético, a “modernização” da música popular tem início em 1958 com o surgimento da bossa nova. 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 UNE. 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 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)

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; OLIVEIRA, 2000,).

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 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 locais (CASTRO, 2007, pp. 77,78). Os primeiros festivais de Fortaleza, embora inspirados nas mostras televisivas, são essencialmente locais. 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.

No início da década de 1970, um circuito de festivais universitários articulados regional ou nacionalmente e com a participação de emissoras de TV abre espaço para os artistas de Fortaleza. 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; em 1971, no Rio de Janeiro, Belchior vence o IV Festival Universitário da Canção Popular, realizado pela TV Tupi (PIMENTEL, 2006; ROGÉRIO, 2006). Parte desta leva de jovens compositores emigra para São Paulo, onde se estabelecem Belchior e Fagner (depois de uma temporada em Brasília); e parte] 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).

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.

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)

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. 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 (2004) 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 (GUIMARÃES, 1985, pp. 48,49 apud FENERICK, 2004, p. 165).

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. Nesta segunda metade dos anos 1970, 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), reavivam-se iniciativas entre a política e a arte em Fortaleza. (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 fontenele*

*mysterioso* (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. 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 Petrócio 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 seletivo grupo. Expectativa esta que algumas vezes foram correspondidas, mas em muitos casos eram frustradas.

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 (OLIVEIRA, 2000). 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.

### **ANOS 1980: QUE CENA É ESSA?**

O remate dos anos 1970 foi um período especialmente musical em Fortaleza, embora com uma produção ainda precária e dispersa. A extensa lista de participantes da Massafeira é um reflexo disto. O início dos anos 1980, abrigou uma intensa produção local de MPB em Fortaleza, que incluíam concertos individuais e coletivos nos espaços ligados à Universidade Federal do Ceará, ocupavam a pauta dos teatros, improvisavam palcos em diversos bares. Foi neste início de década que foram gravados os primeiros discos “independentes” - produzido pelos próprios artistas, fora do escopo das grandes gravadoras. Jovens artistas, bandas, instrumentistas, compositores da Capital e interior do Estado e o Pessoal do Ceará movimentavam musicalmente Fortaleza.

A partir de entrevistas realizadas com os músicos e outros atores do período, somadas a fontes documentais (discos, folders, imagens e matérias de jornais), buscamos entender como uma produção musical se organizava, os espaços que ocupava e de que maneira este corpo de estudantes, boêmios, lideranças políticas ligados à universidade foram determinantes para que ali surgissem e se estabelecessem artistas vinculados à MPB. Tomamos como referência o conceito de cena musical/cultural, uma unidade abstrata de produção e consumo de conteúdos simbólicos, inscrita num tempo e geografia - que embora tenha fronteiras e atores nem sempre fixos e bem delimitados, se fez essencial para a existência de uma arte local.



Buscamos discutir a cena musical universitária do período 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. Situamos também o momento da indústria fonográfica e de popularização de iniciativas musicais ditas alternativas.
2. A geografia da cena: buscando identificar os espaços onde se desenrolavam essas práticas culturais.
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.

No curto espaço deste artigo, buscaremos delinear algumas destas questões. 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 empossa Gonzaga Mota (1982-1986), 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.

No plano político nacional, entre atentados a bomba simulados pela linha dura dos militares e as pressões pelas Diretas Já. Os estudantes se articulavam politicamente alinhados com as chamadas tendências, que aglutinavam filiados e simpatizantes, enquanto os partidos políticos estavam na ilegalidade (PEREIRA, 2005). No início dos anos 1980, estavam presentes na UFC grupos como o *Voz da Unidade* (PCB), *Avançando* (dissidentes do PCB), *Caminhando* (PCR), *Hora do Povo* (MR-8), *Viração* (PC do B); e outros quatro tendências 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).

Estar na universidade, para muitos estudantes, era uma atividade em tempo integral. Os grupos ligados à política, boemia e às artes imprimiam ritmo e intensidade de atividades próprios, que contrastavam com os demais ambientes da universidade. Amaro Penna define aquele como um momento em que se “morava” dentro da universidade. 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, o Curso de Arte Dramática, o Restaurante Universitário, o Teatro Universitário e, um pouco mais distante, a Faculdade de Direito.

A música 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 e disputas políticas e culturais. A agitação dentro e fora da universidade propiciou o encontro entre músicos já com alguma experiência e outros em início de carreira – muitos deles, na altura, sequer pensando na carreira musical. As dependências da UFC eram espaço para a fruição musical e formação de um público para os jovens artistas.

Jabuti recorda que conheceu Amaro Penna em meio às mobilizações para eleição do DCE, quando os dois apoiavam chapa ligada à Libelu. 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, do movimento pela legalização dos partidos, à campanha das Diretas Já.

Mobilizações articuladas local ou nacionalmente movimentaram a produção local, como manifestações anuais de comemoração do dia do trabalho, o ato-show pelo reconhecimento do *Parque do Cocó* 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.

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, Alcio, 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 Alcio, 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.

O movimento estudantil implementou 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.

Nacionalmente, 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.

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. Era parte de uma movimentação cultural que incluía a literatura, as artes visuais, cinema, teatro. Eugênio Leandro lembra que ingressou na música a partir da literatura, quando, em 1978, conheceu 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. No teatro, os músicos eram convidados a compor as trilhas dos espetáculos. É o exemplo do

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 roteiro musical na UFC incluía rodas improvisadas nas cantinas, no Bosque da Letras, pequenos concertos no Restaurante Universitário. Ocupava também os espaços tradicionais, como o Teatro Universitário, o auditório da Faculdade de Direito e chegou até festas e festivais. A Quadra do CEU – que desde meados dos anos 1970 concentrava os estudantes em torno das atividades esportivas e culturais promovidas pela FUCE - foi palco para os forrós embalados por fitas-cassetes e para muitas calouradas e apresentações coletivas. 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 (FORTALEZA, 2013b, p. 58).

Um marco daquele início de década para a música local foi 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.

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.

Fora dos limites universitários, os músicos-estudantes ocupavam as pautas dos teatros de Fortaleza. 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>4</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,

<sup>4</sup> Localizado na esquina da Avenida Carapinima com Avenida 13 de Maio, onde atualmente se encontra o Shopping Benfica.

BNB Clube, Espaço Cearte (2013b, p. 56). Parte destes palcos estavam diretamente vinculados à UFC, como era o caso do Teatro Universitário e o auditório da Faculdade de Direito.

Além política, a boemia foi outro caminho importante para a sedimentação da cena musical do período. Bares como o *Quina Azul*, o *Bar da* e a *Cantina do Seu Milton eram espaços de reunião etílica, discussões políticas e de música*. Foi na Cantina do Seu Milton que se juntaram Álcio (piano), Calvet (bateria), Dilson Pinheiro (congas) e Parahyba (voz e violão) para formar a banda Veneno<sup>5</sup>. Penna recorda que sua primeira composição foi feita à pedido do grupo e foi apresentada em show no Teatro Universitário. A partir daí, montou dupla com Álcio e passaram a tocar em diversos eventos universitários. Foi também na Cantina do Seu Milton que, em 1981, formou-se a banda Carne Seca. O grupo existiu até 1982 e trazia entre os integrantes Elísio Cartaxo, Antônio Martins e Fernando Magalhães.

Os bares também tiveram papel importante enquanto espaços para a promoção de concertos musicais fora da universidade – para além da roda informal de música. A promoção de espetáculos de cantautores, intérpretes, bandas ligadas à MPB e ao rock foi um marco daquele início de década. Eugênio Leandro lembra que ao chegar em Fortaleza, em 1978, as apresentações propriamente em bares estavam restritas ao estilo seresta, “com aqueles senhores cantando Perfídia” (Eugênio Leandro, entrevistado em 2016).

O roteiro 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 (FORTALEZA, 2013b, p. 56). Podemos adicionar à lista ainda nomes como Armário, Pão do Espírito, Compasso, Cheiro Verde, citados pelos entrevistados deste trabalho.

Dar sequência à carreira musical, para além do meio universitário, implicava buscar espaços onde se apresentar, em busca de dar visibilidade ao trabalho. A carreira musical alternativa e o lançamento de discos fora do *cast* das grandes gravadoras já começava a ser considerado uma possibilidade, embora fosse uma via pouco divulgada e ainda vista com desconfiança por alguns artistas. Eugênio Leandro, entusiasta na época do disco alternativo, avalia que, no geral, o músico local “não pensava no disco alternativo, independente,

---

<sup>5</sup> Há uma discordância entre Amaro Penna e Calvet sobre qual era o nome da banda, que para Penna seria Apocalipse.

beradeiro, caseiro, autogestor. Pensava que um dia seria escolhido por uma gravadora. E eles esperavam por isso, lutavam por isso” (Eugênio Leandro, entrevista concedida em 2016).

Com 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. O monopólio das *majors* vinha sendo questionado mesmo por alguns músicos radicados no eixo Rio-São Paulo.

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.

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, em São Paulo, o disco *Cabelos de Sansão* (1982), pelo selo *Lira Paulistana* (FORTALEZA, 2013b, pp. 44, 45). Dentre as gravações independentes, estão *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) (2013b, pp. 44, 45).

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 era necessário recorrer a estúdios e fábricas fora de Fortaleza. Somente em 1988 foi lançado um disco gravado e fabricado na capital cearense, intitulado *Fotografia*, de Ricardo Augusto (FORTALEZA, 2013b, p. 45).

A carreira de músico-estudante aos poucos ganhava ares de arte alternativa. 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 jingles para publicidade, as aulas de música.

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 (CASTRO, 2013, p. 179).

Fortaleza, por outro lado, também entra no circuito de atividades de músicos e projetos alternativos vindo de outros Estados. Recebeu os músicos participantes de projetos como o *Projeto Pixinguinha*, que teve edições anuais de 1983 a 1986; o *Festival de MPB Nossa Voz Nossa Vez*, em 1983 (CASTRO, 2013, p. 175); e o *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, que passou ainda por 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 Jamacaru, Grupo de Tradições Cearenses, Patativa do Assaré e da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto.

A busca por consolidar uma carreira fora das grandes gravadoras exigia transpor os muros da universidade e, como atestou Pingo de Fortaleza, também a fronteira local. Era preciso acessar públicos fora da capital cearense. 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. 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.

Dilson Pinheiro e Jabuti Fonteles lembram 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. Era também uma oportunidade para buscar artistas que interessassem em gravar suas composições, também para tocar nos bares paulistanos e acompanhar artistas locais. O músico 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). Calé Alencar recorda que já no início da década de 1980, após Teti gravar suas músicas, começou a circular por várias cidades do País, como 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. 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. Lá eu ficava três meses, depois queria vir embora. E quando chegava aqui, tinha vontade de estar lá. (Pingo de Fortaleza, entrevistado em 2016)

## CONCLUSÃO

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 desde final dos anos 1970 e início anos 1980 como elemento mobilizador uma produção musical local; e a necessidade de ampliação desse raio de atuação pela Cidade e fora dela, buscando estruturar carreiras seguindo os moldes da chamada música 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). 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 aspetos locais.

Em comum, nas diversas fases dessa música, havia uma força criativa em contrastante com a precariedade e a condição periférica do mercado local. Dos modinheiros do início do século aos primeiros artistas do rádio (que enchiam os auditórios e já emplacaram no repertório nacional os 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 chegava do Rio de Janeiro, então capital do País, mas também aquilo que se criava. À medida em que a indústria de bens simbólicos nacional se concentra e estabelece seus mecanismos de irradiação no eixo Rio - 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 a relação com a periferia, e a produção local de Fortaleza perde espaço.

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.

Na virada para os 1980, entre os grandes nomes da MPB, constavam já uma geração de artistas de Fortaleza. 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 produção e consumo local) e as perspectivas quanto a 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). É um período de realização de grandes passeatas e manifestações articuladas nacionalmente, 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 serem parte 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. De artistas-estudantes a músicos profissionais, os personagens desta história seguiram caminhos bem distintos dos tomados em anos anteriores. O momento era de dúvida quanto aos rumos do meio musical, e de desbravamento, em busca por viabilizar uma arte à margem do *mainstream* (ainda que muitos acreditassem ser esta uma trilha rumo à grande indústria musical). Nos últimos anos da ditadura, a arte se impôs à precariedade, ocupando os palcos da política, da luta social, dos boêmios e da música alternativa. O caminho do Sul fragmentou-se em inúmeros roteiros. Entre idas e voltas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, L. C. d. **No tempo do rádio**: radiodifusão e cotidiano no Brasil (1923-1960). Tese de Doutorado em História – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2002, p. 28.

BECKER, H. S. **Art worlds**. California: University of California Press, 1982.

BENNETT, A. Consolidating the music scenes perspective. **Poetics**, 32 (3), 2004, 223-234.

CARVALHO, G. d. Ceará, Voz Teimosa, Canto Torto. In: FORTALEZA, P. d. (ed.). **Pérolas do Centauro**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora / Associação Cultural Solidariedade de Arte (Solar), 2013a, 27-30.

CARVALHO, G. d. Memória literária e cultural. **Revista dos Encontros Literários Moreira Campos**, 1(3), abr.-dez. 2013b, 1-46.

CARVALHO, G. d. **Música de Fortaleza**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.

CASTRO, W. J. S. d. **No Tom da Canção Cearense**: do Rádio e TV, dos Lares e dos Bares na era dos Festivais (1963-1979). Dissertação de mestrado em História - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

CASTRO, W. J. S. d. Artistas Cearenses: Os Festivais de Música, Sociabilidades e Indústria Cultural. In: FORTALEZA, P. (ed.). **Pérolas do Centauro**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora / Associação Cultural Solidariedade de Arte (Solar), 2013, 175-186.

CASTRO, W. J. S. d. **Intelectuais, professores e artistas**: práticas educativas, arte engajada e o Massafeira Livre (1955-1981). Tese de doutorado em Educação Brasileira - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

COSTA, M. C. L., & AMORA, Z. B. Fortaleza na rede urbana brasileira: de cidade a metrópole. In: COSTA, MCL & PEQUENO (org.). **Fortaleza**: transformações na ordem urbana. Rio de Janeiro: Letra Capital Editora/Observatório das Metrópoles, 2015.

CUNHA, R. d. E. S. d. **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. 2009. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Anotacoes%20sobre%20a%20historia%20da%20televisao%20no%20Ceara.pdf>>. Acessos em 11/02/2022.

DAMASCENO, F. J. G. As cidades da juventude em Fortaleza. **Revista Brasileira de História**, 27(53), 2007, 215-242.

FENERICK, J. A. A ditadura, a indústria fonográfica e os “Independentes” de São Paulo nos anos 70/80. In: **Métis**: história & cultura, 3(6), 2004, 155-178.

FORTALEZA, P. (ed.) **Pérolas do Centauro**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora e Associação Cultural Solidariedade de Arte (SOLAR), 2013a.

FORTALEZA, P. d. 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: FORTALEZA, P. (ed.). **Pérolas do Centauro**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora / Associação Cultural Solidariedade de Arte (Solar), 2013b, 43-78.

HEBDIGE, D. **Subculture: The Meaning of Style**. London: Taylor & Francis, 2002.

JANOTTI, J. Jr. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. **Comunicação, mídia e consumo**. 3 (7), São Paulo, jul. 2016, pp. 31-47.

JUNIOR, J. E. B. **Encontro com o mar: Fortaleza entre memórias da Praia de Iracema e do Cais Bar (1985 - 2003)**. Monografia de graduação em História - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2017.

LAMARÃO, L. Q. **A crista é a parte mais superficial da onda**. Mediações culturais na MPB (1968-1982). Tese de doutorado em História na Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

LUNARDI, R. **Preparando a tinta, enfeitando a praça**. O papel da MPB na “Abertura política” brasileira (1977-1984). Tese de doutorado em História Social na Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MARTINS, A. L. R. **Entre o piano e o violão: a modinha e a cultura popular em Fortaleza (1888 – 1920)**. Dissertação de mestrado em História na Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012a.

MARTINS, A. L. R. Práticas musicais na “Belle Époque” fortalezense (1888-1920). **Revista de História**, 4, 25, Salvador, 2012b, 82-106.

MENDONÇA, A. G. F. **A Fortaleza cantada: o diálogo sujeito-cidade no discurso lítero musical cearense da década de 1990 e seus arredores**. Dissertação de mestrado em Letras na Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

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. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

OAKLEY, K. & O'CONNOR, J. (eds.). **The Routledge companion to the cultural industries**. London and New York: Routledge, 2015.

OLIVEIRA, V. C. d. **Massafeira-Livre**: "entre a algazarra criativa e a marmota do mormaço". Monografia de graduação em Jornalismo na Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2000.

ORTIZ, R. **A Moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PEREIRA, M. d. S. **A política como espetáculo da juventude**: lutas estudantis em Fortaleza. Dissertação de mestrado em Sociologia na Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

PIMENTEL, M. **Terral dos Sonhos**: o cearense na música popular brasileira (2 ed.). Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil/Gráfica e Editora Arte Brasil, 2006.

RODOLFO, R. M. O acadêmico entre a boemia e o futebol: a construção do referencial universitário do bairro Benfica (1954-1967). In: **Anais do Simpósio Nacional de História**, 27, Natal, jun. 2013. Disponível em <[https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/42506/1/2013\\_eve\\_rmrodolfo.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/42506/1/2013_eve_rmrodolfo.pdf)>. Acessos em 11/02/2022.

ROGÉRIO, P. **Pessoal do Ceará**: formação de um habitus e de um campo musical na década de 1970. Dissertação de mestrado em Educação Brasileira na Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

ROGÉRIO, P. **A viagem como um princípio na formação do habitus dos músicos que na década de 1970 ficaram conhecidos como "Pessoal do Ceará"**. Tese de doutorado em Educação Brasileira na Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

ROGÉRIO, P. **Pessoal do Ceará - uma breve História entrelaçada de histórias (1972-1980)**. In: FORTALEZA, P. (ed.). **Pérolas do Centauro**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora / Associação Cultural Solidariedade de Arte (Solar), 2013, 31-42.

SOARES, A. Q. **Compositores e intérpretes cearenses**: o campo da música independente no Ceará dos anos 1980 e 1990. Dissertação de mestrado em Educação Brasileira na Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. São Paulo: Ed. 34, 2013.

STRAW, W. Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, 5:3, 1991, 368-388.

STRAW, W. Some Things a Scene Might Be: Postface. **Cultural Studies**, 29(3), 2015, 476-485.

VERÍSSIMO, P. 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, 1954. Disponível em

<<https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/1954/1954-MusicaTerraIracema.pdf>>. Acessos em 11/02/2022.

VICENTE, E. A música popular sob o Estado Novo (1937-1945). Relatório de iniciação científica em Música Popular na Universidade de Campinas, São Paulo, 1994.

VICENTE, E. & DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, 1, São Paulo, 2014, 7-36.

ZAN, J. R. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS – Revista Científica**, 3, 1, São Paulo, jun. 2001, 105-122.

\*\*\*

Artigo recebido em outubro de 2021. Aprovado em dezembro de 2021.