



Universidade de Brasília - Unb
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História
Mestrado em História Cultural

Rompendo as entranhas do chão:
cidade e identidade de migrantes do Ceará e do Piauí
na MPB dos anos 70

Magno Cirqueira Córdova

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. José Walter Nunes

Brasília, julho de 2006



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA CULTURAL

Rompendo as entranhas do chão:
cidade e identidade de migrantes do Ceará e do Piauí
na MPB dos anos 70

Magno Cirqueira Córdova

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. José Walter Nunes

Examinadora: Prof^a. Dr^a. Maria T. Ferraz Negrão de Mello

Examinadora: Prof^a. Dr^a. Mércia de Vasconcelos Pinto

Suplente: Prof^a. Dr^a. Eleonora Zícari Costa de Brito

Brasília, julho de 2006.

*aos meus dois parceiros mais freqüentes dos
últimos cinco anos, com quem eu desejo
continuar, por muito tempo, compondo minhas
melhores canções de amor, assim como as mais
felizes: meu filho Uirá e minha mulher Janete.*

Agradecimentos

À minha mãe Rosilda, que desde quando me entendo por gente me ensinou a ouvir e amar a música popular, através de discos de vinil e do rádio: desde Nat King Cole, Marta Mendonça *Maravilhosa* e *O samba pede passagem*. Nossa cumplicidade em torno da música é um forte elo da nossa amizade.

Aos meus irmãos, cada um a sua maneira, me ensinando a amar mais e mais a música popular. À irmã Dora, parceira, além de tudo, na minha formação acadêmica, e ao irmão Carlos Henrique, pelo apoio na aquisição de fontes e documentos para a pesquisa, em Belo Horizonte.

Aos amigos de infância e adolescência da cidade de Rubim, com os quais dividi uma “confraria” em torno da música popular: Tusca, Chola, Bola, Clovinho, Maurão, Rona, Telmo e Artêmio, meu irmão.

Ao amigo e arquiteto Cícero Christófaru, pelos ensinamentos ao longo da vida.

Às famílias Gonçalves e Lustosa Evangelista, em Belo Horizonte e em Brasília, pela solidariedade a todo instante.

Aos amigos Gussi, Carlos, Glória e filhos, responsáveis pela minha aclimação em Brasília: por eles, a cidade nos recebeu de “asas abertas”.

Ao amigo e sociólogo Luiz Fernando Vieira Trópia, por acreditar que meus conhecimentos acerca da música popular brasileira pudessem ser úteis no âmbito da Comissão Mineira de Folclore.

À professora Regina Horta Duarte, da UFMG, de quem recebi incentivo desde o início.

Ao compositor Marcus Vinícius de Andrade, primeiro diálogo estabelecido com um protagonista do universo musical aqui trabalhado, quando o desejo de pesquisa ainda era um pequeno facho de luz: pela atenção e abertura devotadas.

Ao professor Aduino Novaes, pela generosidade e pelo interesse demonstrado por meu trabalho.

Ao jornalista Roberto Homem, sempre presente na hora de dar suporte à pesquisa e através de quem estabeleci contatos importantes para o desenvolvimento do objeto aqui tratado.

À cantora Terezinha de Jesus e sua irmã Odaíres, em Natal, pela atenção com

que prestaram informações no momento em que o objeto desta pesquisa se definia.

Ao poeta e amigo Nicolas Behr, que me ajudou a “flanar” por Brasília, com sua poesia e sua amizade.

Às amigas Lourdinha Nogueira e Fátima Larissa Nogueira, que sempre traziam jornais e revistas em apoio à pesquisa, além da alegria.

À amiga Eliana Silva, ao Wygnes Albino e à Rejane Freire Lima que me auxiliaram na revisão de parte do texto aqui apresentado.

A Jozenir Alves de Oliveira, pelo seu apoio profissional.

A Lúcio Flávio Chaves Holanda e ao Pedro Rogério, fiéis colaboradores em Fortaleza.

Ao cineasta Vladimir Carvalho, um dos primeiros a ler e comentar um trabalho que fiz para a Universidade de Brasília, por me receber muito bem em sua casa/atelier, e por incentivar-me a escrita.

A Alcebíades Muniz, da *Rádio Senado* FM, e a Bia Reis, da *Rádio Nacional* FM: ambos se colocaram ao meu dispor para orientar-me na consulta dos acervos dos programas por eles conduzidos: “Escala Brasileira” e “Memória Musical”, respectivamente.

À Fundação Cravo Albin, na pessoa de Heloísa Tapajós, por tornar públicos alguns resultados parciais de minha pesquisa.

À Editora³⁴, nas pessoas de Alberto Martins e Marina Tronca, que prontamente atenderam minhas solicitações durante todo o percurso da pesquisa.

A Têti, Rodger Rogério, Túlio Mourão e Gilda Cabral, pelo empenho.

Aos narradores deste trabalho, Ednardo, Izaíra Silvino, Fausto Nilo, Ana Miranda e Mércia Pinto, que com seus depoimentos deram vida ao conteúdo do presente texto.

À generosidade de Clodo Ferreira e Climério Ferreira sempre disponíveis para tirar minhas dúvidas sobre seus trabalhos, em conversas pessoais, por e-mail e através de telefone. A aquisição de fonogramas cedidos por ambos foi de fundamental importância.

Aos funcionários da Biblioteca da UnB e da Secretaria do PPGHIS, em especial ao Washington, sempre atencioso.

A todos os meus colegas de pós-graduação, especialmente Wagner, Nancy, Elizângela, Claudelis, Juliano, Luiz Henrique e Fábio, meu carinho e respeito.

À professora Mércia de Vasconcelos Pinto, por trazer para o âmbito do trabalho o olhar da musicista e pelo que demonstrou de paciência e dedicação como narradora imprescindível para o tratamento do objeto sob a perspectiva aqui lançada.

À professora Cléria Botelho, que inicialmente me fez acreditar em meu projeto no âmbito da UnB, e por sua disposição em atender-me sempre que requisitei seus conhecimentos.

À professora Nancy Aléssio Magalhães, pelo empenho na primeira etapa de orientação deste trabalho.

Às professoras Eleonora Zícari e Márcia Kuyumjian pelo apoio e disposição incondicionais em momentos difíceis de realização da pesquisa, além dos ensinamentos em sala de aula.

À professora Thereza Negrão, pela sabedoria, pela sensibilidade musical, pela palavra certa na hora certa e pelo carinho.

Ao meu orientador professor José Walter Nunes, pelo trabalho respeitoso, profissional, eficiente e humano.

A todos que, porventura, eu não incluí aqui, mas que contribuíram para que esta pesquisa se realizasse.

Resumo

A maneira como artistas migrantes ligados à música popular realizada no Brasil dos anos 70 trabalharam seus discursos musicais sobre as cidades que encontraram e quais as perspectivas identitárias que esses mesmos discursos indicam, em consonância com o entendimento da noção de MPB, são os eixos norteadores do presente texto.

A experiência específica de artistas nascidos nos estados do Piauí e do Ceará foi uma escolha motivada por parecer a mais rica do ponto de vista da diversidade de questões relativas aos processos culturais que ela suscita: o popular, o nacional, o regional e o local se esboçam, com todas as contradições presentificadas naquele momento, em uma perspectiva muito peculiar.

Este trabalho pretende ser uma contribuição histórica para o entendimento da complexa noção de música popular feita no país, ao buscar iluminar questões relativas às contradições culturais da sociedade brasileira a partir de um campo de atuação artística muito próximo do cotidiano de parcela significativa dos seus indivíduos, particularmente observado a partir daquela década.

Palavras-chave: cultura, música popular, migração, identidade, cidade.

Abstract

The way how migrants artists linked to the popular music in the 70's in Brazil practiced its musical discourse concerned to the cities that they knew and what the identity perspectives that those same discourse indicates, according to the acquaintance of the MPB notion, those are the center line guidance of this present text.

The reasons why the choice by artists born in the states of Piauí and Ceará was because the specific experience of them, that seems to be more rich from the diverseness matter in relation to the cultural process point of view that it brings: the popular, the national, the sectional and the local delineate, with the presence of all the inconsistency in that moment, under a very peculiar frontage.

This work intends to be a historical contribution for the understanding of the complex notion of popular music made in the country, searching to illuminate questions related to the cultural contradictions of Brazilian society from a field of artistic performance close to the daily of one significant parcel of its individuals, particularly observed from that decade.

Key Words: culture, popular music, migration, identity, city.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I	
História dos Caminhos	16
CAPÍTULO II	
Música Nordestina na Pauta da MPB.....	35
CAPÍTULO III	
“Toda vereda de roça vai descambar na cidade”	62
“ <i>Aves da família de arribação</i> ”	76
“ <i>No viaduto do chão ou no riacho do chá</i> ”	87
CAPÍTULO IV	
Educação e Espaço Musicados.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
BIBLIOGRAFIA	114
Fontes Eletrônicas	123
Discografia Básica (PI e CE – década de 1970).....	124
Discografia Geral	126

Introdução

A aproximação histórica de trabalhos realizados por artistas brasileiros nascidos nos estados do Ceará e do Piauí, no campo da música popular dos anos de 1970, requer que sejam feitos alguns esclarecimentos iniciais que possam situar as fronteiras e abrangência do que se está objetivando.

As dificuldades relativas à delimitação do objeto da presente pesquisa se deveram, em certa medida, a uma confusão compreensiva que assemelha a noção de objeto da concepção de tema. Tomei como base o texto “A construção do projeto de pesquisa”,¹ de Suely Deslandes, que pôde esclarecer a diferença entre essas duas categorias:

O tema de uma pesquisa indica uma *área de interesse* a ser investigada. Trata-se de uma delimitação ainda bastante ampla. Por exemplo, quando alguém diz que deseja estudar a questão da “violência conjugal” ou a “prostituição masculina”, está se referindo ao assunto de seu interesse. Contudo, é necessário para a realização de uma pesquisa um recorte mais “concreto”, mais preciso deste assunto. Ao formularmos perguntas ao tema e ao assunto proposto, estaremos construindo a sua problematização.²

Portanto, acatei a noção de que o objeto é o tema problematizado. Dessa maneira, o assunto aqui tratado, a área de interesse, é a música popular brasileira na década de 1970. A partir daí os percursos de problematização para se chegar ao objeto desejado foram se sucedendo. Em uma das últimas fases de sua definição, desenhou-se o seguinte contorno: “Representações e discursos identitários na música popular brasileira da década de 1970”.

Posteriormente, cheguei a um “recorte mais concreto”, enfatizando o espaço geográfico de interesse, onde estaria supostamente circunscrita a sua ocorrência e manifestação. Após esse procedimento, o objeto tomou a seguinte feição: “Representações de cidade e construções identitárias nas canções feitas em parceria entre migrantes nativos do Ceará e do Piauí nos anos 70”.

Surgiram, pois, algumas questões que problematizaram o tema: “Qual a imagem de cidade é representada pelo músico migrante em suas canções?”; “Que tipo de construção identitária podemos apreender da experiência desses compositores migrantes?”; “Qual o quadro de migração de artistas, para os principais centros urbanos do país – particularmente

¹ DESLANDES, Suely F. “A construção do projeto de pesquisa”. In MINAYO, M^a Cecília de S. (org.). *Pesquisa Social: Teoria, método, criatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.).

² Id. P 37.

os artistas ligados à música popular –, é apresentado no período?”; “Em que medida a mudança da Capital Federal desloca os interesses culturais e a centralização da produção artística do eixo Rio-São Paulo para Brasília?”.

Posteriormente, na medida em que fazia o levantamento de fontes a serem pesquisadas e aprofundando mais na produção musical dos indivíduos situados em torno do objeto almejado, verifiquei a importância dos veículos de comunicação de massa – jornais, rádio e TV, além do próprio disco como objeto de consumo – e de outras linguagens artísticas com as quais esses músicos, poetas e compositores dialogaram em sua trajetória. Particularmente, me chamou atenção a frequência com que se deu a aproximação de seus trabalhos com a produção cinematográfica da época. Dessa constatação surgiu a idéia de fazer uma reflexão a partir da seguinte questão: “Como se deu o diálogo entre a canção desses migrantes e as outras linguagens artísticas nesse contexto?”.

Mais uma vez desdobrada, essa pergunta resultou em uma nova problematização que me conduziu ao desenvolvimento de um trabalho para as disciplinas, então em curso no PPGHIS/UnB, ministradas pelas professoras Thereza Negrão e Eleonora Zícari. Esse trabalho recebeu o título de “Nas trilhas de São Saruê – música, cidade e utopia no Brasil dos anos 70” e significou, segundo meu entendimento, uma reflexão inicial em torno do objeto da pesquisa. Tratou-se de uma discussão sobre a noção de circularidade cultural a partir da temática da cidade como utopia, tomada pelo viés do folheto “Viagem a São Saruê”, de Manuel Camilo dos Santos, do filme “O país de São Saruê”, de Vladimir Carvalho, e do poema “São Saruê, um país”, de Climério. Um fragmento desse poema de Climério foi musicado por seus irmãos Clodo e Clésio. A música resultante chama-se “Ofrenda” e foi registrada em um dos discos do trio, *Chapada do Corisco*³, cantada nas vozes de Raimundo Fagner e Clodo.

O texto de “Nas trilhas de São Saruê” foi incluído na “Proposta inicial de estrutura da dissertação”, apresentada à banca examinadora durante o processo de qualificação da pesquisa, como um capítulo da mesma, por parecerem pertinentes as análises e interpretações nele realizadas, em relação ao objeto até ali vislumbrado. Algumas das reflexões desse trabalho aparecem no presente texto.

Um dos referenciais metodológicos adotados para a realização da pesquisa é o sugerido pelo historiador Marcos Napolitano⁴. A intenção inicial era dar um tratamento equânime tanto para os parâmetros básicos de análise das obras estudadas (poéticos e

³ *Chapada do Corisco* é o título do segundo disco do trio Clodo, Climério e Clésio, lançado em 1979, pela Epic/CBS.

⁴ NAPOLITANO, M. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

musicais) quanto para as instâncias de análise contextual das mesmas (particularmente àquelas que se referem à criação, produção e recepção/apropriação). Para tanto, busquei apoio em diversas fontes documentais: monografias, dissertações e teses acadêmicas – levantamento de pesquisas que tiveram por tema o Nordeste, a migração, a cultura, a música popular e os anos 70; discos dos artistas envolvidos – boa parte do acervo fonográfico que se pesquisou pôde ser encontrado em coleções particulares, arquivos públicos, sebos e através da aquisição com os protagonistas; artigos de jornais e revistas publicados à época; livros publicados com poemas de canções – a poesia da canção consolida seu status literário no decorrer da década de 1970. Alguns letristas publicaram livros contendo “poemas” já musicados e outros que receberiam tratamento musical posterior.

Foram analisados estudos da crítica literária da época pertinentes à música popular. Além do mais, realizou-se pesquisa em alguns catálogos de gravadoras, com destaque para o selo *Epic*, “o braço nordestino da Gravadora *CBS*”, que lançou diversos artistas envolvidos com o universo musical estudado: na segunda metade da década de 70, o músico e compositor cearense Raimundo Fagner dirigiu a *Epic*. Foram também utilizados depoimentos de pessoas direta ou indiretamente ligadas ao nosso objeto: me apoiiei em informações colhidas por mim sob a perspectiva da História oral, considerando que não havia informações muito precisas quanto a alguns dados que pudessem dinamizar a pesquisa. Para tanto, os arquivos de memória de algumas pessoas que protagonizaram ou estiveram próximas às ações que constituem o objeto da pesquisa me auxiliaram. Por fim, consultei diversos documentos (particularmente relativos a entrevistas) disponíveis na internet.

Durante o período de envolvimento institucional com o projeto de mestrado, sondei possibilidades de abordagem do objeto que pudessem torná-lo plausível e ao mesmo tempo estimulante. Para fazer o trabalho sobre “São Saruê”, mantive contato com Vladimir Carvalho (através de Clodo Ferreira) que foi de extrema importância no início da pesquisa. Passei a ouvir a programação de uma boa parte das emissoras de rádio FM da cidade de Brasília e me aproximei de algumas pessoas responsáveis por programas que me chamaram a atenção: Bia Reis, da *Rádio Nacional FM*, que comanda o programa “Memória Musical”; e Alcebíades Muniz, atual Diretor de Programação Musical da *Rádio Senado FM*, produtor e apresentador do programa “Escala Brasileira”. Ambos se dispuseram a colaborar com o que quer que fosse possível para o desenvolvimento da minha pesquisa, o que fizeram com dedicação.

Do programa “Escala Brasileira”, compilei material de algumas de suas edições, cedido gentilmente por Alcebíades. Bia Reis colocou seu acervo à minha disposição. Ambos

são programas que intercalam entrevistas com música: o “Escala” apresenta canções do entrevistado com depoimentos do próprio sobre sua trajetória; o “Memória” tem um roteiro curiosamente rico para os meus propósitos: o artista convidado seleciona, a seu critério, dez músicas que foram marcantes em sua vida e comenta sobre o lugar ocupado por esse repertório em sua memória.

Após o processo de qualificação da pesquisa, a professora Mércia de Vasconcelos Pinto, uma das pessoas que compôs a banca examinadora desse processo, despontou como uma das narradoras da história aqui pesquisada. Para minha surpresa, e dos demais envolvidos neste trabalho, descobriu-se que ela esteve diretamente ligada ao núcleo que migrou de Fortaleza para Brasília no início da década de 1970, como veremos. A partir de sua participação sob essa nova perspectiva, desencadeou-se uma rede de contatos extremamente relevantes para a elucidação de aspectos centrais da abordagem do objeto.

Diálogos estabelecidos, a partir de então, com a musicista Izaíra Silvino, pessoalmente na cidade de Brasília, com o compositor Fausto Nilo, por telefone e pela internet, com o cantor e compositor Ednardo, pela internet, e outras pessoas envolvidas com a experiência em foco foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho⁵.

Em virtude da riqueza e do que pode vir a representar em termos documentais para futuras pesquisas relativas à cidade de Brasília, à música popular, à experiência de migração de artistas e outras temáticas aprofundadas ou tangenciadas no texto a seguir, os depoimentos colhidos dos narradores aqui presentes receberão um tratamento de edição completa em um futuro próximo, com o intuito de publicação e divulgação, pela importância que possuem.

Para tanto, minha intenção é poder abordá-los sob a perspectiva metodológica da História Oral, dialogando com os mesmos no sentido da construção do conhecimento, dos aspectos relativos aos conceitos de memória, da relação pesquisador/pesquisado, conforme propõe José Walter Nunes, segundo o qual, “enquanto pesquisadores, não devemos renunciar ao nosso papel de também interpretarmos, de modo aprofundado, os relatos colhidos, pois tal renúncia seria uma atitude passiva diante das informações que colhemos de forma ativa, dinâmica e participativa”.⁶

⁵ Nesse sentido, também foram importantes a dedicação e o empenho de Pedro Rogério e Lúcio Flávio Chaves Holanda, em Fortaleza, de Gilda Cabral, em Brasília, e de Carlos Henrique Córdova, em Belo Horizonte, para que fossem estabelecidos outros diálogos de interesse deste trabalho. Alguns desses diálogos não se formalizaram em função dos limites dos prazos acadêmicos estabelecidos.

⁶ NUNES, José Walter. *Campo e cidade na memória popular: Guaratã do Norte/MT – 1981-1990*. Dissertação de Mestrado em História Social, apresentada ao Departamento de História da FFLCH-USP. São Paulo, 1993. P.38. Para maiores detalhes sobre a perspectiva metodológica da História Oral, confira NUNES, José Walter. *Patrimônios subterrâneos - em Brasília*. São Paulo: Annablume, 2005; Cadernos do CEAM – Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares. NECOIM – Núcleo de Estudos da Cultura, Oralidade, Imagem e Memória. *Oralidade e Outras Linguagens* – Ano IV – Nº 15 – Dezembro de 2004 e *Tramas, espelhos e poderes na memória*. Ano I – Nº 2 –

Em Brasília, o contato com o poeta Nicolas Behr possibilitou-me uma aproximação com a escritora Ana Miranda, atualmente residindo em Fortaleza, mas que viveu na nova capital durante toda a década de 1960. Os relatos de Ana Miranda também foram de extrema importância, em comunicação estabelecida via internet.

Numa primeira etapa da pesquisa fizemos levantamento da discografia básica dos artistas em foco e, a partir dele, uma seleção do repertório mais específico. A princípio, foram listadas no “repertório específico” aquelas canções realizadas em parceria, entre autores nascidos nos dois estados em questão, presentes nessa discografia básica. Outras canções foram acrescentadas, após levantamento realizado sobre a obra do compositor Clodo Ferreira⁷.

Dessa maneira, o *corpus* inicial apresentado na seqüência desta introdução traz exemplares de canções que não possuem co-autoria “bi-lateral”, mas são assinadas por, pelo menos, um artista de um dos estados em foco. São obras que nos situam no âmbito das representações contempladas e fornecem elementos compatíveis com os interesses da pesquisa. Algumas obtiveram projeção e destaque mais amplo na interpretação de outros artistas. Mesmo assim – e, também, por isso – possuem um apelo público indiscutível, fundamental para a dinâmica das representações e para a consolidação de identidades.

Portanto, o repertório de canções listado a seguir representa uma parcela inicial de músicas que, supostamente, seriam levadas à apreciação analítica durante o processo de elaboração do texto dissertativo. A ocorrência, ao longo do texto, de uma ou outra música que nele apareça, e de outras não listadas, foi sendo requerida na medida do desenvolvimento das reflexões. Mantivemos, no entanto, essa amostragem inicial como indicativa dos percursos configurados de abordagem possível, mesmo que algumas dessas canções tenham sido registradas após a década estudada.

Alguns discos de outros artistas não ligados diretamente ao objeto da pesquisa foram fundamentais para a mesma: desde o Lp *Caminhada* (1972), de Marília Medalha, onde aparece “Fim do mundo”, primeira composição de Fausto Nilo⁸ lançada em disco, feita em parceria com Fagner; até *Alto Falante* (1978), de Moraes Moreira, significativo trabalho onde estão diversas canções compostas por Fausto Nilo e o parceiro egresso do grupo *Novos*

2000.

⁷ Um dos meus objetivos era fazer uma entrevista com a história de vida de Clodo e Climério Ferreira, mas ambos optaram por não fazer esse trabalho, no momento.

⁸ Fausto Nilo só veio gravar discos autorais em período posterior ao do recorte temporal da presente pesquisa. Como intérprete, ele aparece em participações de discos de alguns parceiros como, por exemplo, no disco *Melhor que mato verde*, de Petrucio Maia, com quem divide os vocais na composição “Dorothy Lamour”, assinada pelos dois.

Baianos; como também um importante disco, *Romance Popular* (1980), de Nara Leão, que traz Clodo, Climério, Clésio, Fagner, Fausto Nilo, Manassés, Ife, Nonato Luiz, dentre outros que atuaram no âmbito da experiência tema deste trabalho.

O repertório levantado na etapa inicial da pesquisa apresentou, então, as seguintes canções: Cebola Cortada (Petrúcio Maia e Clodo), Conflito (Climério e Petrúcio Maia), Folia ou Pressa (Clésio e Augusto Pontes), Revelação (Clodo e Clésio), Enquanto engoma a calça (Climério e Ednardo), Corda de aço (Clodo e Fagner), Estaca Zero (Climério e Ednardo), Flora (Climério, Dominginhos e Ednardo), Oferenda (Clodo, Climério e Clésio), Ave Coração (Clodo e Zeca Bahia – com Fagner, do LP *Beleza*, de 1979), Atmosfera (Petrúcio Maia e Clodo), Barco de Cristal (Clodo, Rodger e Fausto Nilo), Beira do Cais (Clodo, Rodger, Riba – com Placa Luminosa), Remanso (Clésio e Vicente Lopes), Canção de esquina (Clodo, Climério e Clésio – com Amelinha), Carruagens (Clodo e Rodger – com Têti), Cada gesto (Clodo – com participação de Amelinha), Claridade (Jorge Mello e Clodo), Daniela (Rodger e Clodo), Maracá (Rodger e Clodo), Meio Dia (Fagner e Clodo – com Zizi Possi), Ponta do Lápis (Rodger e Clodo – com Fagner e Ney Matogrosso), Promessa (Dominginhos e Clodo – com Fagner), Quando você me encontrar (Petrúcio Maia, Clodo e Climério), Tu me querias pedra (Cirino e Clodo), Último raio de sol (Roger, Clodo e Fausto Nilo), Intuição (Clodo, Climério e Clésio – com Fagner, 1983), Tiro certo (Clodo, Climério e Clésio – com Fagner, 1984), Lagoa de Aluá (Climério, Ednardo e Vicente), São Piauí (Bê e Climério).

Foi com base neste repertório que a pesquisa caminhou, até ser concluída no texto que se segue, apresentado em quatro partes. No primeiro capítulo, intitulado “História dos caminhos”, busquei percorrer o território a partir do qual a música desses e de outros artistas se manifestou, norteado pela minha própria experiência de ouvinte, até o momento de sua consolidação como pesquisa acadêmica.

O capítulo seguinte, “Música nordestina na pauta da MPB”, apresenta um quadro mais amplo da música popular realizada no país, discute a presença histórica de migrantes nesse campo artístico e os ecos das canções compostas por alguns dos protagonistas do objeto aqui tratado, naquele período.

O capítulo três, “Toda vereda de roça vai descambar na cidade”, discorre sobre a experiência de migração específica dos artistas em foco, as circunstâncias em que ocorreram seus encontros e sua inserção no mercado fonográfico brasileiro do período.

O quarto capítulo, intitulado “Educação musical do espaço” investiga as relações entre música e educação no repertório e na trajetória desses artistas e a maneira como retrataram os

territórios por eles percorridos. Retomo algumas reflexões sobre seus caminhos poéticos e musicais como experiência educativa, focalizando alguns sentidos sugeridos em suas canções que tangenciaram o desenvolvimento das idéias refletidas ao longo da pesquisa.

Por fim, nas “Considerações finais” destaco a linha mestra depreendida da pesquisa – que envolve os conflitos relativos à migração e suas implicações no campo da constituição identitária desses atores sociais –, a partir dos seus reflexos na esfera da canção popular feita no Brasil.

Como será possível notar, os capítulos dialogam entre si: em todos eles, questões relativas às representações territoriais estão presentes, conduzidas pelas trilhas musicais que lhes dão suporte.

Ao final do texto serão listados os discos que representam a discografia básica utilizada no desenvolvimento deste trabalho, seguidos de uma discografia geral.

Capítulo I

História dos Caminhos

A idéia de trabalhar com um projeto que tivesse por temática a música popular brasileira ganhou consistência após meu ingresso na Universidade Federal de Minas Gerais, como aluno do curso de graduação em História, no ano de 1988. Digo que ganhou consistência sem saber ao certo se, antes mesmo do contato com o ambiente acadêmico universitário, essa idéia já se constituía como um desejo formal de realizar algo em torno de um objeto definido, de proporções mais ambiciosas do ponto de vista intelectual. Creio que, até aquele momento, o campo da música popular representava para mim apenas uma esfera com a qual eu mantinha relações predominantemente estéticas, de contemplação e prazer que, por vezes, deixava de ser um objeto de fruição passiva para assumir o caráter de instrumento educativo: educação do espírito e da linguagem⁹.

Levados para as relações cotidianas, esses aprendizados tomavam então a forma de discursos que se queriam, com freqüência, “discursos de autoridade”, competentes, sem se aperceberem apaixonados e desprovidos de uma reflexão mais contida. No entanto, esses mesmos discursos/argumentos constantemente conseguiam se impor num debate coletivo informal, considerados os ambientes aos quais eram levados. A essa recepção credito um motivo: reuni uma diversidade de acervo fonográfico e bibliográfico específicos incomuns entre meus confrades, o que os fez supor que eu detinha um conhecimento elevado nessa área e, assim, atribuísssem uma relevância exagerada aos meus pontos de vista.

De qualquer forma, um dado da minha experiência que sempre me chamou atenção talvez seja, até o presente momento, a verdadeira incógnita que tem me conduzido por esse caminho: a busca de uma compreensão da importância da música popular brasileira para as pessoas da minha geração, e para mim em particular, que creio estar fundada na experiência de migração da minha família.

⁹ No projeto de pesquisa por mim apresentado e aprovado pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, em fins de 2003 – do qual originou-se o presente material, fiz menção à importância da “função pedagógica da música popular” para as pessoas que, como eu, nasceram e viveram a infância e adolescência no âmbito do período militar instalado no Brasil em 1964. Para legitimar essa “generalização”, tornei minhas as palavras da cantora e compositora Simone Guimarães - nascida no estado de São Paulo no ano do golpe - quando reconhece que “a MPB foi a escola da minha geração”. Cf. SIMONE GUIMARÃES. *Virada pra lua*. CD Lua Discos. LD-020. AMCD 075. 2001. (Texto do encarte).

Saídos do interior de Minas para a capital do estado no início dos anos setenta, deslocou-se conosco também a afinidade com a música popular como parte da nossa vivência de ouvintes. No decorrer daquela década e até boa parte dos anos oitenta eu retornava, ao menos uma vez por ano, à minha cidade natal no período de férias escolares e/ou, a partir de 1980, trabalhistas. Foi através de um grupo de meia dúzia de amigos de infância e adolescência, mais ou menos da minha idade, que pude verificar um fato curioso: em suas casas, localizadas no Vale do Jequitinhonha - em uma cidade distante aproximadamente oitocentos quilômetros da capital e, por um bom tempo, desprovida de loja de discos -, se ouvia um repertório musical ao qual eu e nem o círculo de meninos adolescentes que vinha conhecendo em Belo Horizonte tínhamos acesso. Sequer nas emissoras de rádio, ou TV, e muito menos nas residências que pude frequentar àquela época na cidade grande, ouvia-se essa parcela do repertório musical que compunha o cotidiano na minha cidade natal.

Vale lembrar que as famílias desses amigos de infância, diferentemente da minha, não haviam migrado até então. Além disso, eram precários e sofridos os contatos diretos com a capital, como também era insignificante o volume de tráfego “turístico” fora dos limites da região e do estado entre boa parte das pessoas do lugar. Importante assinalar que o primeiro aparelho de TV instalado na praça principal da cidade onde nasci apareceu em fins dos anos setenta.

De onde vinha, então, aquela informação tão densa e coesa que se consolidava e era enriquecida a cada ano que voltávamos ao interior? Uma resposta rápida seria que parte do referido repertório era obra de pessoas, quando não nascidas no Nordeste do país, com fortes ligações com a música feita naquela região. E o Vale do Jequitinhonha mineiro é divisa com o Nordeste pelo estado da Bahia, sendo uma das passagens no corredor que leva boa parte dos migrantes daquela área para o centro-sul. Nesse percorrer de gente estaria a explicação para o fenômeno.

Uma outra hipótese também pode ser aventada. Se vasculhássemos um pouco mais criteriosamente as condições de produção desse fenômeno, talvez fosse possível descobrir um irmão mais velho, tio ou parente de alguém do grupo de amigos que fizesse viagens periódicas a Salvador, a Belo Horizonte ou a São Paulo. Apesar das dificuldades, era comum entre as famílias menos favorecidas o envio de um dos seus membros – geralmente o pai ou um filho homem em idade produtiva - para sondar as “reais” possibilidades de moradia e trabalho na capital. Posteriormente, esse migrante retornava – ou para buscar os demais, nos casos de “sucesso” da empreitada, ou para aguardar uma nova sorte. Havia também casos em

que membros da família, ou um outro núcleo familiar aparentado, já tinham se fixado em um desses grandes centros e vinham visitar a parte da parentela do interior trazendo presentes e novidades da cidade grande. Por fim, um terceiro perfil mais comum do êxodo em minha cidade, que talvez esconda a resposta à nossa indagação, se refere àqueles indivíduos mais abastados, temerosos de deslocar toda a estrutura familiar para o grande centro e que solucionavam o problema da carência educacional do município enviando os filhos em idade escolar para concluírem seus estudos fora. Porém, essa dinâmica populacional me parece hipótese pouco convincente para explicar e compreender em sua profundidade o caso analisado, na medida em que eu representava também, para aquele grupo de amigos, um componente meio “exógeno”, potencialmente capaz de definir, por importação, o tipo de repertório musical adotado e ouvido pelos dali, determinando a incorporação da aparelhagem sonora da capital àquela conjuntura. Não era o que ocorria. Verificava-se era uma coerência na forma como se coadunava essa construção simbólica e material no interior do grupo, pela pertinácia e resistência do tipo de “sonoridade” escolhida.

Quaisquer que tenham sido as motivações que desencadearam o processo de onde originou o fenômeno aqui tratado, o mais importante, para o momento, é podermos apreender dessa experiência a inversão de sentidos de uma produção simbólica específica, calcada na clássica hipótese dicotômica entre campo e cidade: as “novidades” musicais que eu levava da capital para o interior eram insignificantes perante as que eu e meus irmãos trazíamos de lá para a metrópole. Sempre nos surpreendíamos com um “novo” trabalho ou “novo” artista incorporado ao repertório conhecido desde a última viagem. Assim, ao retornar à capital, levávamos aos companheiros de Belo Horizonte um “tipo” de música que as próprias condições materiais urbanas não haviam tornado, até então, acessível. Não haviam favorecido a disseminação daquele segmento artístico para a mesma faixa de público, a que eu pertencia, na grande cidade. Ou ainda não a tinha vislumbrado. Cabe perguntar, por que a recorrência, naquela cidade do interior, da escuta de um repertório ainda não disseminado na capital?

Aos poucos, no entanto, notávamos que alguns daqueles artistas “trazidos conosco” para Belo Horizonte começavam a ser incorporados pelos meios de comunicação locais e, com o tempo, passavam a ser adotados em um ou outro círculo de interesses mais vasto por onde transitávamos – inicialmente, universitários ou profissionais liberais, um público mais adulto, círculos mais fechados, de pessoas interessadas profissional ou amadoristicamente pela música, um grupo de “entendidos” (como aquele a quem foi destinado o disco “Araçá

Azul”, de Caetano Veloso)¹⁰; posteriormente, essa música arrebanhou uma faixa etária mais jovem, incorporada pelo alargamento do público alvo da indústria do disco, compatível com o processo simultâneo de inserção de um número cada vez maior de pessoas cada vez mais jovens no mercado de trabalho do país, fenômeno que veio se constituindo a partir da segunda metade da década de 1970¹¹.

Entretanto, o que constatávamos era uma propensão ao afunilamento das obras desses artistas, como dado que caracterizou a apropriação desses trabalhos na capital do estado, reduzidos que ficaram seus repertórios a um ou outro “sucesso” levados aos ouvidos e olhos do público via rádio e TV. Em linhas gerais, podemos afirmar que esse panorama estava se desenhando no território da nação como um todo, não se constituindo numa especificidade do território do estado mineiro.

Inconscientes da trama de relações e de interesses envolvidos no processo de produção de um trabalho daquela natureza, intensificados e tornados ainda mais complexos àquela época, nos incomodava a fragmentação e o empobrecimento a que foi relegada a apreensão das obras desses artistas. Vivíamos o conflito de conceber com deslumbramento a potencialidade técnico-pedagógica dos modernos veículos rádio e TV e a decepção de vê-los utilizados restritivamente. Isso porque, não dissociávamos a etapa criativa desse processo de trabalho de sua fase executiva. Para nós, todo o percurso produtivo – do autor ao ouvinte – estava imbuído de uma espiritualidade elevada, definida pela natureza da linguagem musical, mágica, misteriosa, transcendental que, pela sua resistência e força, chegava até nós imaculada, sublimando-nos. Tanto assim que nos gabávamos brincando de saber até mesmo o nome de quem servia o cafezinho no estúdio aos músicos e intérpretes – quando o encarte dos discos trazia essa informação. A nosso ver, esse também se constituía em componente determinante, na sua suposta secundariedade, para que o som que nos chegasse fosse

¹⁰ CAETANO VELOSO, *Araçá Azul*. LP 6349.054 CD 824 691 – 1(2). LP Philips, 1972. Nesse que pode ser considerado o trabalho mais “experimental” da trajetória discográfica de Caetano Veloso, lê-se, em destaque no interior da capa dupla do LP original, a frase “Um disco para entendidos”. Abaixo da frase aparecem os nomes de Bola de Nieve, Herminia Silva, Clementina de Jesus, Dinailton e D. Morena. Um dado curioso da história do *Araçá Azul* diz respeito à sua recepção pelo público: há um consenso quanto a ser esse o LP, de que se tem notícia, recordista em devolução às lojas, pela desproporcionalidade quanto à expectativa relacionada ao autor e a satisfação com relação à obra. O próprio autor do *Araçá* tece algumas considerações a esse respeito em seu livro de memórias. Cf. VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997, pp. 485-91. Cf. também DIETRICH, Peter. *Araçá Azul: uma análise semiótica*. Dissertação apresentada à área de Semiótica e Linguística Geral do Deptº de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre. São Paulo: USP, 2003. Particularmente a terceira parte intitulada “Projeto Visual”, onde o autor faz análises do encarte central do disco. Texto disponível na página www.teses.usp.br.

¹¹ Segundo o sociólogo Renato Ortiz, o mercado de discos no Brasil alcançou proporções internacionais naquela época, atingindo o quinto lugar mundial no ano de 1975. Em sua análise sobre as relações estabelecidas entre cultura e Estado na década de 70, Ortiz defende a necessidade de se considerar o que acredita ter sido a busca de concretização de um “dado novo”, identificada durante o mandato do Gal. Ernesto Geisel: a distribuição da renda e das oportunidades, “dado” presente apenas no plano discursivo dos governos militares anteriores de Costa e Silva e Médici. Sua interpretação seria complementar à “hipótese de que o interesse do Estado pela cultura derivaria de um desgaste político”, o que teria levado o Estado a lançar uma estratégia cultural de aproximação com as classes médias constituindo, assim, sua nova base de apoio. ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. 2ª Ed., pp. 84 e ss.

“perfeito”.

Configurava-se, assim, um “ritual” rico em exercícios dialógicos interpessoais no seio daquele grupo de garotos, ao mesmo tempo também em relação às obras como um todo: leitura e apreciação atenta das imagens, fotografias e gravuras das capas e encartes; atenção à autoria dos textos da canção assim como à sua forma e conteúdo; audição fluida e concentrada das melodias, arranjos, harmonias. Muitas vezes, todas essas maneiras cerimoniais de apreensão do “objeto” eram acompanhadas de participação ativa e simultânea através do canto e, em muitos casos, também do violão, por um de nós ou por todos.

Em nossa ingenuidade, afetação adolescente e vontade de afirmação identitária, compensávamos a “inferioridade” interiorana - agravada por sermos do “interior mais pobre” daquele estado - com a convicção de que detínhamos o conhecimento sobre aquele saber específico. Julgávamo-nos “profundos” conhecedores da obra e, conseqüentemente, dos artistas que a haviam realizado. Compartilhávamos silenciosamente essa vitória sobre a capital, pois críamos sermos dotados de um conhecimento “superior” àquele possuído pelas pessoas da grande cidade.

Até início dos anos oitenta, nós daquele grupo e, conseqüentemente, um número significativo dos jovens da cidade de Rubim, conhecíamos relativamente bem os trabalhos de artistas como Elomar, Fagner, Ednardo, Cátia de França, Xangai, Dércio Marques, Vital Farias, Amelinha, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Banda de Pau e Corda, Quinteto Violado, Robertinho de Recife, Naná Vasconcelos, Hermeto Pascoal; todo aquele pessoal reunido em torno da coleção *Música Popular do Nordeste*, organizada pela gravadora *Discos Marcus Pereira*, Baracho, Beija-Flor e Treme-Terra, Banda de Pífanos de Caruaru, Octacílio Batista e Diniz Vitorino, Severino Pinto e Lourival Batista; e, o que mais me impressionou ter ouvido pela primeira vez no lugar: a música realizada no âmbito do que futuramente soube ser um movimento artístico, o Armorial. Os repertórios desses e mais alguns compositores, músicos e intérpretes eram levados, por seu turno, para rodas de violão em tantas casas e ruas da cidade, constituindo-se em trilha sonora das vidas daquelas pessoas.

Vale lembrar que os músicos e obras aqui destacados representam apenas uma fração do universo sonoro compartilhado pelo grupo do interior, que era bem mais vasto. E não seria incorreto afirmar, em primeiro lugar, que experiências semelhantes pudessem estar ocorrendo simultaneamente em outras localidades do interior de estados como a própria Minas Gerais, Goiás, Bahia e Espírito Santo, essa faixa do Brasil Central que separa o sul industrial do norte em migração. Em segundo lugar, que a prática em si de apreensão de trabalhos musicais,

descrita acima como traço do grupo interiorano, não era exclusividade daqueles meninos situados no Jequitinhonha. Apenas como ilustração, no mesmo período na capital, formavam-se grupos de jovens “especialistas”, por exemplo, em rock inglês e norte-americano. Gênero que, no entanto, já havia sido despejado no mercado numa enxurrada de discos, programas especiais em rádios e tvs, revistas especializadas, imagens e outros produtos.

O que diferenciava e unificava o repertório de que estamos tratando é o dado de antecipação onde supostamente ele só apareceria sob o filtro das novas tendências modernas de inclusão pelo consumo, o que só veio ocorrer posteriormente em escala irrisória, considerado o volume do trabalho realizado pelos artistas nele envolvidos.

Alguns desses artistas não chegaram a transpor o limite dessa filtragem posterior perpetrada pela indústria, permanecendo no anonimato e tendo suas obras circunscritas ao reconhecimento local ou de “iniciados”. Outros, mais bem sucedidos do ponto de vista dessa mesma indústria, têm hoje seus trabalhos consolidados pela crítica e pelo público, particularmente pelo que realizaram no período posterior ao de que estamos tratando. Alguns tantos mantiveram uma posição intermediária de respeitabilidade apenas pelo que seus trabalhos alcançaram em termos de “sucesso” público, ou seja, pelo que foi divulgado nos canais tradicionais de rádio e TV à época.

Busquemos, no entanto, um pouco mais de elementos que possam clarificar pontos obscuros dessas nossas reflexões, na ambientação cultural do Vale do Jequitinhonha como *locus* protagonista de uma particularidade musical interna ao estado de Minas. No decorrer da década de 1970, intensificaram-se os fazeres artísticos na região, com a criação de associações, cooperativas, centros culturais e comunitários, além da promoção de diversas feiras de cultura. Simultaneamente, consolidava-se no estado o discurso de representação de um Jequitinhonha “pobre em recursos materiais e rico em produção cultural”. A arte em cerâmica do vale e os trabalhos de artistas como Lira Marques, por exemplo, projetaram-se nacionalmente no período, chegando a obter certa visibilidade fora do país. O festival itinerante de música do vale – Festivale –, realizado a cada ano em uma cidade diferente do lugar, transformou-se num evento obrigatório do calendário festivo estadual, atraindo artistas e público de outras redondezas. Esse encontro, aos poucos, se firmou como o espaço de confluência, projeção e intercâmbio de artistas situados ali e em outras regiões do estado de Minas, no Nordeste e no norte de Goiás e Espírito Santo, principalmente. Por um tempo, podemos afirmar, o Festivale atuou também como solução possível para o problema da divulgação e distribuição dos trabalhos independentes, ou ainda não atrelados à mídia e

indústria de entretenimento em escala mais ampla.

Foi precisamente no terreno musical que um grupo de artistas do Jequitinhonha conseguiu se impor profissionalmente nos espaços públicos e entre a crítica especializada da capital mineira, por volta do início da década de 1980¹². Se, por um lado, a imagem de miserabilidade permeava todo discurso referente à região, por outro, a afirmação do trabalho de pessoas como Saulo Laranjeira, Paulinho Pedra Azul, Rubinho do Vale e Tadeu Franco, por exemplo, reforçava a idéia de um vale culturalmente/musicalmente rico. E cultura, nessa acepção, deveria ser entendida, a princípio, como o resultado prático da capacidade intuitiva de um povo, expressa através de bens artístico-culturais produzidos por esse mesmo povo. Ou seja, a experiência do Vale do Jequitinhonha corroborava aquela concepção de que a produção simbólica de uma sociedade, de um grupo, de uma comunidade, independia das condições materiais em que se engendrava. É quando os objetos do cotidiano das pessoas do lugar passam a ocupar o *status* de objetos artísticos. É quando o artesão galga a posição de artista.

Assim, a noção de cultura que se impôs esteve limitada a compreender-se na e pela linguagem artístico-artesanal. Ou seja, uma compreensão redutora de cultura perpetrada pela oficialidade e constitutiva de um imaginário social estrábico.¹³ A cultura do Jequitinhonha passou a ser, para o estado mineiro, exclusivamente um produto artístico-artesanal de cunho “popular”. A adesão por identificação e simpatia de uma gama de artistas vindos de outras regiões à “causa jequitinhonhense” projetou esse caráter regional-popular das obras artísticas produzidas ali para o restante do país, consolidando as fronteiras que particularizavam a experiência local¹⁴.

Radicado então em Belo Horizonte, ingressei na universidade. Durante a graduação, foram poucas e indiretas as aproximações dos estudos disciplinares com o meu interesse pela

¹² São elucidativas as informações que Renato Ortiz nos dá, tomando como base um estudo realizado por Sérgio Miceli, acerca de uma das linhas mestras definidas pela Secretaria de Assuntos Culturais, do MEC, na gestão Portela (1979). Apesar de reconhecida por Miceli como uma política fracassada, é interessante notar que o discurso elaborado pelos intelectuais porta-vozes do Estado, em seu diálogo com a Cultura, estabelecia que “a linha comunitária que se apresenta como uma novidade, se voltaria para as populações de baixa renda; no nível mais imediato ela procuraria garantir um mercado para as produções populares”. Tencionava, assim, “criar um mecanismo de distribuição do artesanato popular, assegurando desta forma um nível de subsistência para as camadas populares produtoras”. In: ORTIZ, R. *op. cit.*, p.119. Cabe lembrar que a categoria “artesanato popular”, levada para o contexto do Jequitinhonha, abrangia os mais diversos fazeres artísticos, inclusive o musical.

¹³ Um conceito de cultura mais pertinente com os propósitos deste trabalho - e que se contrapõe a acepção descrita - é o proposto por Geertz, segundo o qual “a cultura é um contexto, algo dentro do qual eles [os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos] podem ser descritos de forma inteligível - isto é, descritos com densidade”. Cf. GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, s/d. P.24.

¹⁴ Cabe ressaltar que, dentro dessa representação regional, ocorreu de fato uma hierarquização territorial interna demarcando, de um lado, o Jequitinhonha “rico” (Alto Jequitinhonha), constituído pelos núcleos de povoamento e exploração de jazidas minerais do período colonial - região de Serro e Diamantina - e, do outro, o Jequitinhonha pobre (Médio e Baixo Jequitinhonha), representado pelas cidades situadas na “periferia” da outra sub-região, que abrangia o trecho que vai de Araçuaí a Salto da Divisa, passando por Medina até os limites fronteiriços de Minas com o extremo sul do estado da Bahia. A cidade de Rubim está situada neste último grupo. Pude acompanhar esse processo pela minha dupla cidadania mineira interior/capital.

pesquisa em música popular. Cabem em destaque dois trabalhos que realizei naquele período como tarefa para o cumprimento de créditos em matérias cursadas: um estudo sobre o movimento da *Nova Trova* cubana, no curso de História da América do Século XX (curiosamente, ouvi o compositor cubano Silvio Rodrigues pela primeira vez também no Vale do Jequitinhonha); e um pequeno projeto monográfico – não consolidado – sobre as bandas e fanfarras musicais do estado mineiro, para a disciplina História de Minas.¹⁵

Alguns anos após haver colado grau, levei uma idéia de projeto de pesquisa à professora Regina Horta Duarte, do departamento de História da UFMG, com quem havia estudado e a quem havia nutrido admiração profissional e afeto durante o percurso de graduação. Essa idéia surgiu após serem feitas algumas leituras acerca da música realizada na região Nordeste do país, particularmente aquela que se manifestou durante a década de 70. Um documento em especial me foi extremamente importante e instigante, motivando-me a levar adiante a possibilidade de uma pesquisa acadêmica sobre o tema: “Algumas notas sobre música no Nordeste”, texto escrito pelo músico e compositor Marcus Vinícius de Andrade¹⁶. Mais ou menos à mesma época, pude ler o livro do jornalista José Teles intitulado “Do frevo ao Mangubeat”,¹⁷ cujo conteúdo subsidiava referências centrais do debate sugerido por Marcus Vinícius em seu artigo. A partir daí, questões referentes a uma identidade musical nordestina passaram a me incomodar. Diante do que eu havia ouvido e de acordo com o que eu lera sobre a música produzida no Nordeste daquele início de década, eu me perguntava se haveria um elemento unificador que pudesse identificar a chamada “música nordestina”.

De acordo com os escritos que apresentei, a professora Regina indicou-me o livro “A invenção do Nordeste”, de Durval Muniz de Albuquerque Jr¹⁸. A leitura desse livro, confrontada com as outras aqui mencionadas – sempre tendo em vista a experiência vivida no Jequitinhonha –, possibilitou-me fazer algumas reflexões mais aprofundadas que almejavam configurar o que seria o meu objeto de pesquisa. No momento em que esse embrião de projeto se esboçava, tive que me mudar para Brasília e, estando nesta cidade, encaminhei o resultado das minhas reflexões à professora Cléria Botelho, do departamento de História da UnB.

¹⁵ A disciplina História de Minas fazia parte, então, do curso de bacharelado em História, na UFMG. A opção pela licenciatura levou-me a abdicar do compromisso de realizar um projeto monográfico a ser apresentado ao final do curso, conduzindo-me à atividade obrigatória equivalente no campo da Educação que consistia na apresentação de um relatório de estágio em sala de aula à disciplina Prática de Ensino de História.

¹⁶ ANDRADE, Marcus Vinícius de. “Algumas notas sobre música no Nordeste”. *Revista de Cultura Vozes*, nº9. Petrópolis: Vozes, 1972. Este trabalho aparecerá citado na bibliografia com o sobrenome do autor em destaque, seguido do seu nome, e assim por diante, conforme regras da ABNT. No entanto, no decorrer do texto aparecerá o nome como esse músico e compositor se apresenta em suas obras musicais publicadas. Como se verá a seguir, os nomes dos artistas aparecerão no texto obedecendo à forma como os mesmos ficaram conhecidos pelo público.

¹⁷ TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

¹⁸ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez/Massangana, 1999.

Orientado por ela a organizar o “material” que possuía, apresentei-o, em seguida, ao PPGHIS da universidade.

Através de leituras e seminários realizados nas disciplinas cursadas no mestrado é que pude redefinir meu objeto. Isso porque constatei, juntamente com meus professores – particularmente com a professora Nancy Alessio Magalhães, então minha orientadora –, a inviabilidade prática para a consolidação de pesquisa tão vasta em tempo tão reduzido.

Ficou então decidido que eu trabalharia uma das vertentes da proposta “comparativa” desenvolvida no projeto original: o trabalho dos artistas que se tornaram conhecidos como *Pessoal do Ceará*. Essa opção se deveu a diversos fatores. No entanto, a experiência de Brasília foi ela própria definidora pelas “descobertas” que aqui se processaram, antes mesmo do início do mestrado.

Em Brasília mantive contato com Clodo Ferreira, compositor que havia conhecido através dos discos de Raimundo Fagner. Não sabia que ele residia na capital e acreditava que era um dos componentes do *Pessoal do Ceará*. Minha surpresa maior foi quando se deu o primeiro encontro com Clodo – após seu espetáculo em que apresentava obras do compositor carioca Sinhô (J.B. da Silva) – e ele me informou sobre a aprovação do seu projeto no doutorado do mesmo programa da UnB, também na área de História Cultural. Essa aproximação me permitiu conhecer melhor os trabalhos musicais da carreira individual do artista (inclusive seu repertório totalmente desvinculado do *Pessoal*), como também aqueles que realizou junto aos irmãos Climério e Clésio. Posteriormente organizei informações com seus dados biográficos, como levantamento inicial de subsídios à minha pesquisa¹⁹. Na seqüência desses acontecimentos, fui apresentado ao seu irmão, o poeta e compositor Climério Ferreira, a quem atribuía o mesmo papel de integrante do *Pessoal*: conhecia algumas composições de sua autoria também através de discos do Fagner e, principalmente, do Ednardo, outro músico e compositor do Ceará.

Clodo, Climério e Clésio nasceram no estado do Piauí e vieram com a família para o Distrito Federal logo após a inauguração de Brasília. Possuem um trabalho coletivo e individual muito mais consistente do que era do meu conhecimento. A confusão estabelecida quanto à identificação de seus nomes ao *Pessoal do Ceará* foi um novo dado que conduzi para o âmbito da pesquisa, pois a partir de então verifiquei em inúmeros documentos

¹⁹ Os dados colhidos e organizados em torno da trajetória artística do compositor Clodo Ferreira resultaram em uma pequena biografia. Cedida à Fundação Cravo Albin, através dela foi produzido o verbete a respeito do artista, que passou a figurar no dicionário eletrônico daquela instituição a partir do ano de 2004. Cf. FERREIRA, Clodo. Verbetes disponíveis no endereço eletrônico www.dicionariompb.com.br.

impressos o mesmo equívoco e diversidade quanto ao que se constituiu e se estabeleceu – sendo até hoje corriqueiro – como representação do *Pessoal do Ceará* e sua suposta unidade estético-musical definida pelas canções compostas no âmbito de sua atuação.

Posteriormente, soube que uma parte daqueles músicos, compositores, poetas que aparecem como autores e instrumentistas nos discos de Ednardo, Fagner e outros artistas ligados à música popular, moraram em Brasília por algum tempo: Rodger Rogério, Raimundo Fagner, Fausto Nilo, Augusto Pontes – para citar apenas alguns dos nascidos no Ceará – estudaram, trabalharam e residiram em Brasília, durante a década de 70. Passei a conjecturar sobre a possibilidade de Brasília ter sido um ponto de partida ou uma importante conexão, um espaço de confluência e de formação de músicos e poetas aparecidos àquela época – e aqui, os que nos interessam são os nascidos no Ceará e no Piauí que ganharam alguma notoriedade nacional no campo da canção popular com suas “parcerias”.²⁰

Como não poderia deixar de ser, a nova capital atraiu pessoas dos mais diversos setores e fazeres. A hegemonia da imagem político-administrativa que norteia a representação externa da cidade de Brasília talvez explique minha surpresa a cada nova “descoberta” da multiplicidade constitutiva do ambiente sócio-cultural que a cidade conforma.²¹ E é interessante notar que para uma parcela da geração mais nova de ouvintes da música popular brasileira espalhada pelo país, a canção brasiliense teria nascido, supostamente, nos anos 80, com o *boom* do rock nacional. Diríamos que a música feita pelos irmãos Ferreira está situada nos primórdios do cancionero local: eles se fixaram e editaram sua obra, até então, em Brasília. Se se tomar como parâmetro de avaliação os registros fonográficos realizados na nova capital, as primeiras gravações em disco de músicas compostas pelos três irmãos aconteceram em 1969: “Em prosa e verso”,²² de Climério, e “Ao entardecer”, parceria de Clodo com Clésio, foram gravadas pelo grupo *Os Quadrados*, da cidade satélite de Taguatinga. Esse disco, de título homônimo ao do grupo que o gravou, é possivelmente a primeira produção independente de música do Distrito Federal.²³ As trajetórias e “profissionalização” dos Ferreira se deram concomitantemente à construção da cidade, em seu sentido lato.

²⁰ A palavra “parceria” está entre aspas por ser entendida, neste trabalho, para além de sua habitual concepção, segundo a qual são parceiros aqueles que se unem para compor uma canção, registrando-a em seus nomes. Veremos que a parceria entre os artistas aqui tratados não se limitou apenas a esse “modelo” compreensivo.

²¹ Em momentos propícios desta pesquisa serão feitas algumas apreciações mais demoradas acerca de representações da cidade de Brasília em seu percurso histórico.

²² “Em prosa e verso” foi incluída, juntamente com outros temas compostos pelos irmãos Ferreira, na trilha sonora do filme *A difícil viagem* (1983), do cineasta Geraldo Moraes.

²³ ROSA, Fernando. “O som ‘redondo’ dos *Quadrados*”. In: *Senhor F – A Revista do Rock*. Brasília: s/d. Disponível na página <http://www.senhorf.com.br> da internet.

Esse quadro nos remete ao estudo realizado pelo historiador Antônio Edmilson Rodrigues²⁴ sobre cultura urbana. Aproximando as reflexões do filósofo Paul Ricoeur às do antropólogo Clifford Geertz, esse autor aponta três elementos constitutivos do universo dos sentidos e significados, associados à cultura, nos estudos dos dois pensadores: “a) a simbolização do existir (a linguagem); b) a experiência do mundo (ação); e c) a historicidade (o tempo como função do espaço)”. Elementos que caracterizariam um determinado espaço como urbano e como construtor/realizador da cidade. Sua conclusão é que:

Nesse movimento de construção a *polifonia* apresenta-se como a forma de divulgação desse espaço, não como um conjunto de vários discursos que se articulam na cidade, dando-lhe harmonia e uniformidade, mas como *síntese aberta e provisória* do encontro de contrários que adquirem a qualidade da complementariedade.²⁵ (Grifo meu).

É essa *polifonia* que acreditamos se configurar através da experiência desses trabalhadores que utilizam-se do “discurso poético e cantado” na construção da cidade, simultaneamente à sua divulgação – seus narradores.

Ao tomarmos a década de 70 como período de ocorrência do objeto pesquisado não estamos com isso determinando que os elementos de análise e interpretação que se pretende desenvolver estejam todos situados dentro dos limites desse período. A década de 70 é, para esta pesquisa, o cenário onde se dão as manifestações empíricas do objeto estudado. É onde este objeto se constitui, de maneira particular, como experiência apreensível do que há de exclusivo e peculiar em um espaço/tempo concreto.

Por outro lado, eleger um determinado período como privilegiado à constituição do *ethos* específico de identificação de uma unidade coletiva requer cautela. Isso porque, os usos e costumes do presente – qualquer que seja sua posição no tempo e no espaço – devem ser considerados para além da sua manifestação física, se se propõe entendê-los em sua versatilidade (a)temporal. Assim, também, as tramas e relações que configuram e estruturam uma comunidade, grupo ou sociedade possuem, numa abordagem sócio-histórica, sua dimensão espiritual que extrapola o observável no presente ao qual se inscrevem, quer seja em sua manifestação como dado concreto e real, como aquilo que é, quer seja na forma de sua apreensão póstuma, como reminiscência e narrativa: as relações sociais se dão, ao mesmo

²⁴ RODRIGUES, Antônio E. M., “Cultura urbana e modernidade: um exercício interpretativo”. In: PAIVA, Márcia de e MOREIRA, Maria E. *Cultura. Substantivo Plural*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo: Ed. 34, 1996.

²⁵ Id. p 72.

tempo, como pluralidade de tradições e memórias coletivas comuns e particulares do passado, convivendo, por sua vez, com ações e experiências norteadas por expectativas futuras²⁶. Podemos sugerir que, em grande medida, a aparente hegemonia da ação concreta da realidade objetiva na construção do presente dá lugar – consciente ou inconscientemente, mas com certeza como conflito – à simultaneidade de “agoras”²⁷ invisíveis. Por isso, requer-se pensar tempo e espaço também metafisicamente, como síntese possível de experiência e desejo. Assim cremos apreendê-los como categorias fundamentais para a compreensão da perspectiva histórica com a qual se pretende trabalhar aqui o objeto: este é, portanto, o registro de temporalidade pelo qual se optou.²⁸

Assim, a própria escolha do objeto de pesquisa histórica denuncia a projeção da dimensão futura – que, até onde se sabe, é infinita – daquele presente no presente momento da pesquisa: ele se transforma de presente/passado em passado/presente: ele foi futuro de um presente/passado mais remoto e é futuro do seu próprio presente no momento em que se pesquisa. A consciência da co-existência dessa diversidade temporal, em qualquer presente que seja, não significa que se tem a pretensão de apreendê-lo em sua totalidade. Isso é impossível para os propósitos específicos de qualquer objeto que seja, por mais bem definido e bem delimitado que esteja, considerando a infinidade de conteúdos de uma realidade em sua plenitude/completude. Nesse sentido é que se torna impossível atribuir uma suposta racionalidade ao processo histórico, na medida em que “a complexidade do real abre para o pesquisador um campo muito vasto de possibilidades de investigação”.²⁹

Entretanto, antes mesmo de ser definido o objeto de pesquisa propriamente dito, a decisão por adotar uma noção ainda na esfera do campo temático exige aqui outros tantos esclarecimentos: diz respeito à opção pela categoria “canção” para se referir ao material sonoro pesquisado, em lugar da forma mais genérica que é a “música”. A opção por canção tem objetivo didático e ao mesmo tempo funcional para o âmbito desta pesquisa e se deve a alguns fatores que dizem respeito a particularidades musicais intrínsecas ao momento histórico em questão.

A década de 1970 no Brasil, dentre outras características, pode ser tomada como o

²⁶ Algumas das reflexões que se seguem tiveram como referencial o texto “História, memória e crítica do presente”. In: CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed. 34, 2001. pp.15/40.

²⁷ Segundo Walter Benjamin, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”. Cf. Tese 14 do texto “Sobre o conceito da história”, In BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985. P 229. Citado por CARDOSO, I. *Op. Cit.*, p. 20.

²⁸ Sobre registros de temporalidade na história, cf. REIS, José C. “Os *Annales*: a renovação teórico-metodológica e ‘utópica’ da história pela reconstrução do tempo histórico”. In: SAVIANI, Dermeval e outros (Org.). *História e História da Educação*. Campinas, SP: Autores Associados: HISTEDBR, 2000. Pp. 25/49.

²⁹ VIEIRA, Maria do Pilar de A. e outras. *A pesquisa em história*. São Paulo: Editora Ática, 1989. P. 8.

momento de consolidação do ofício de músico instrumentista – pelo menos a partir de sua segunda metade³⁰. Conseqüentemente, observa-se a crescente presença nos espaços públicos (principalmente em ambientes de divulgação das vertentes *free* e *fusion* do jazz norte americano e europeu) e nos mercados interno e externo da música popular brasileira de uma forma musical específica: a música instrumental ou improvisada. Em certa medida, esse “gênero musical” também “conquistou sua cidadania” naquilo que foi considerado, desde fins dos anos 60, a “verdadeira instituição cultural brasileira”: ³¹ a MPB. Alguns estudiosos chegaram a identificar no decorrer daqueles anos a retomada e re-consolidação de alguns gêneros há algum tempo esquecidos pela indústria e pelo público, como o samba e o choro³².

A idéia de composição musical pareceu, nesse momento, mais plausível. Compor é unir coisas. Num sentido amplo, composição se refere também a toda peça musical reconhecida como “música”: as instrumentais, as solfejadas e as que possuem texto – quer sejam “recitados” ou “lidos”, quer sejam “cantados”. Substituir “canção” por “composição” se justificava ao considerar-se que a compreensão predominante do primeiro termo poderia oferecer divergências com a proposta do presente trabalho na medida em que, por um lado, particularizaria as músicas necessariamente “textualizadas” no universo da criação musical. Ou seja, assim concebidas, são indissociáveis melodia e texto. Por outro lado, essa noção demonstra a necessidade do historiador da música dita popular trabalhar valorizando as duas dimensões que compõem o núcleo do objeto, sua unidade central, equilibradamente: a dimensão textual, tanto quanto aquela propriamente musical (melodia, harmonia, timbrística, etc). Nesse sentido, o conceito de composição musical abrangeria toda e qualquer produção que possuísse, ao menos, uma dessas dimensões.

Um outro aspecto importante para a compreensão da perspectiva com a qual se trabalhou diz respeito ao suposto conhecimento técnico que se exigiria *aprioristicamente* àquele que vai lidar com a dimensão musical da canção. Consideramos que seja possível, em um trabalho situado no âmbito dessa área de concentração que é a história cultural, apontar elementos constitutivos da dimensão musical da canção – e que sejam da maior importância para sua compreensão histórica –, sem entrar na seara técnico-teórica da música. Essa preocupação em não desvincular as duas dimensões da canção é particularmente

³⁰Cf. BAHIANA, Ana Maria. “Música instrumental – o caminho do improviso à brasileira”. In: (VVAA). *Anos 70 – Música Popular*. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráf. E Edit. Ltda., 1979-1980. 7 v. il. Segundo Ortiz, a regulamentação da profissão de artista no Brasil se dá a partir de 1964. Cf. ORTIZ. *Op. cit.*, p. 88.

³¹ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.* Sobre a discussão em torno da sigla MPB ver, particularmente, pp. 62-76.

³² Cf. AUTRAN, Margarida. “Samba, artigo de consumo nacional” e “‘Renascimento’ e descaracterização do choro”. In: (VVAA). *Op. cit.* Pp. 53/63 e 65/75, respectivamente.

esclarecedora para o período tratado, pois um dos argumentos que se pretende desenvolver – que poderia se constituir como uma das questões a serem lançadas neste trabalho – é o da verificação da constituição de uma “estética” musical, naquele momento, vinculada ao que consideramos permanência e consolidação do lúdico nos fazeres que envolvem as duas dimensões da canção popular; daquele referido “improvisado” não aleatório, da (re)valorização do instrumental e sua equivalência com o canto; da importância do músico – e o que representou a passagem para a profissionalização da classe musical como legitimação da qualidade técnica/criativa da canção realizada no período, em analogia com o mesmo fenômeno de profissionalização do samba na década de 30, de que nos falamos alguns estudiosos; da quebra com a ditadura da voz paradoxalmente associada à valorização do canto; da influência do rock “progressivo” em consonância com a consolidação da imagem do músico instrumentista.

Estamos sugerindo aqui que a década em que nosso objeto se inscreve possui traços específicos, nos aspectos práticos, materiais e comportamentais associados à música popular, que seriam capazes de particularizá-la em seu “desenho” próprio diferenciando-a tanto do período que a antecede quanto daquele que lhe é subsequente. Perspectivas como essa são muito frequentemente utilizadas quando o momento em foco é a década de 1930 no país. Há inúmeros estudos que tomam por parâmetro o período de transição das décadas de 20/30 e todo o transcurso desta última, no Brasil, em sua riqueza específica naquilo que aproxima, por exemplo, a música popular da política de construção de uma identidade nacional (pelo mapeamento de uma “tradição” fundada na valorização da música rural e folclórica em detrimento da música popular urbana, em alguns casos); suas relações com o desenvolvimento tecnológico (o advento do processo de gravação elétrica em discos, o advento do “cinema falado”, a consolidação do rádio); os conflitos gerados com a institucionalização do mercado de trabalho e a “profissionalização” do samba (a clássica dicotomia entre malandro e operário, a presença do “elemento” branco, universitário e de classe média no ambiente “originariamente” negro e de morro do samba); etc³³. Enfim, uma gama de representações

³³ Sobre a apropriação da música popular – leia-se o samba – como produto de uma cultura “genuinamente brasileira”, sob o estado Getulista, cf. VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Ed. UFRJ, 1995; sobre as relações entre os avanços técnicos nos processos de gravação e reprodução de discos e a configuração de uma nova “estética” na canção popular cf., p. ex., os critérios de divisão do repertório musical por períodos em MELLO, Zuza Homem e SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. I 1901/1957. São Paulo: Editora 34, 1997; sobre a concepção e configuração do samba moderno (legitimado no contexto de surgimento da primeira escola de samba, a Deixa Falar, e da subsequente popularização do repertório dos “Bambas do Estácio”, os compositores fundadores Ismael Silva, Bide, Marçal e Nilton Bastos) em contraposição ao samba *amaxiado* de “Pelo Telefone”, cf. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora/ Ed. UFRJ, 2001; sobre a ruptura com o “conceito *operístico*” da interpretação na canção popular, verificada com o movimento da Bossa Nova e seus precursores, em particular pela atuação de João Gilberto como intérprete, cf. BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova”. In: CAMPOS,

associadas a práticas sociais diferenciadas e identificáveis nas relações que envolvem o fazer musical daquele período.

Optamos então pela expressão “composição instrumental” para designar diferencialmente uma música que não possua texto, e “canção” para se referir àquela expressão musical constituída pelas duas dimensões, quando for indispensável marcar essa diferença. Assim, quando se der a ocorrência do designativo “música” no corpo do texto é porque não está posto o diferencial que aponte para a constituição estrutural da obra qualificada nas duas outras formas. Acreditamos ser possível em um trabalho que possua esse caráter manter-se um equilíbrio dialógico no que diz respeito à análise dos elementos que compõem a dupla natureza – musical e poético-textual – da canção popular. Colocada como um desafio para o historiador, a incorporação ao seu trabalho de uma nova linguagem não escrita e não verbal que, no entanto, também expresse relações sociais, pode ser uma tentativa de “responder *por que* as coisas estão representadas de uma determinada maneira, antes de se perguntar o que está representado”.³⁴ Os argumentos que se seguem são uma tentativa de situar e diferenciar o papel do historiador que lida com a peculiaridade dessa fonte.

Tomemos o pensamento das professoras Maria do Pilar Vieira, Maria do Rosário Peixoto e Yara Khoury, historiadoras que lançam luz às pretensões desta pesquisa. Para elas:

O diálogo estabelecido pelo historiador com as evidências é mediado pelas reflexões do historiador que se utiliza também de reflexões feitas por outras disciplinas. É desse diálogo que surgem os conceitos que o historiador vai elaborar³⁵.

Façamos uma aproximação inicial com alguns estudos realizados pela musicologia, por ser essa uma área que contempla objetos de natureza semelhante em suas pesquisas. Acreditamos que essa aproximação permite configurar a diferença tanto da constituição do objeto quanto de sua abordagem, comparativamente aos caminhos de uma pesquisa histórica. A musicologia lida tradicionalmente com o estudo da música “cultura”. Nesses estudos é comum privilegiar-se “a premissa de que os códigos musicais são acessíveis somente a iniciados”. Entretanto, alguns estudiosos têm relativizado a hegemonia dessa “alta” competência. Ulhôa toma de empréstimo o pensamento do musicólogo italiano Gino Stéfani, naquilo que ele considera uma “competência popular”. Para esse autor, a competência popular está relacionada a “códigos gerais de significado” e “conteúdos semânticos ligados a práticas

Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986. 4ª ed. Sobre Mário Reis como um dos precursores da Bossa Nova, já em fins da década de 20, Cf. GIRON, Luís Antônio. *Mário Reis: o fino do samba*. São Paulo: Ed.34, 2001.Pp. 240/1.

³⁴ Cf. VIEIRA e outras, *Op. cit.*, p. 23.

³⁵ *Id.*, p. 26.

sociais diversas”. Assim,

não somente os especialistas com domínio dos códigos técnicos musicais, estilísticos e da própria ‘obra’ (*cujo conceito é ambíguo na música popular*), mas também ouvintes ‘comuns’, como fãs e entusiastas (coleccionadores), passam a integrar a comunidade de ouvintes aptos a compreender e interpretar a música³⁶. (Grifo meu).

Por sua vez, o diálogo com a Estética da Recepção pode também esclarecer as direções possíveis deste trabalho. Não há o interesse específico de investigar parâmetros de avaliação musical das canções e das obras relacionadas em nossa pesquisa. Ainda segundo Ulhôa, o estudo da recepção da música popular passa necessariamente por esse tipo de investigação. No entanto, alguns dados contidos em trabalhos realizados sob essa perspectiva podem nos ser de grande valia.

Se a relativização da competência interpretativa, anteriormente mencionada, possibilita o desenvolvimento de uma pesquisa que reconheça a existência de várias competências, à nossa pesquisa ela contribui para que reconheçamos o lugar do historiador diante desse objeto. Diferentemente do musicólogo, do(a) músico/musicista, o historiador não precisa possuir a competência técnica necessária a uma avaliação das estruturas musicais, exigência de um trabalho que se volta para uma valorização artístico-estética do objeto.

Por outro lado, ele também não pode se comportar como um “fã” ou “entusiasta”. O que diferencia o historiador dessas duas “categorias de competência” é o reconhecimento que deve fazer do “campo conceitual comum a esses agentes sociais”.³⁷ Isso não implica nem uma assepsia emocional e ausência de subjetividade na constituição e abordagem do objeto, nem, por outro lado, a pretensão de sua totalidade, como já foi dito.

A natureza dos códigos técnicos musicais, entendidos em sua dimensão concreta, é demasiadamente formal para que seja contemplada como essência de um trabalho histórico. O que não quer dizer que inexistam relações recíprocas entre atitudes estéticas formais e conteúdos semânticos vinculados a práticas sociais. Ou seja, o conhecimento formal em música é um dado da realidade que também subsidia a pesquisa social. Mas não é imprescindível para um trabalho histórico que pretende abordar as dimensões estruturais da canção em seu conjunto como fontes potenciais da apreensão de representações identitárias – discursivas ou não – de uma determinada estrutura simbólica, como é o caso.

Aqui, os conteúdos que se pretende apreender são aqueles percebidos, também, pelo

³⁶ ULHÔA, Martha Tupinambá de. “Categorias de avaliação estética da MPB: lidando com a recepção da música brasileira popular”. JASPW. *Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. s/d. Disponível em www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html.

³⁷ VIEIRA et all. *id.* p. 23.

que chamaríamos de “audição informal”. E devemos entender essa informalidade como aquilo que diz respeito justamente a um tipo de conhecimento que prescinde o saber técnico e teórico musical. São aqueles conteúdos sonoros que qualquer corpo são, dotado de um aparelho auditivo “normal”, a princípio, é capaz de ouvir. E é quando ocorre essa audição que se engendram trocas simbólicas. As etapas posteriores de reconhecimento, identificação, situação, assimilação, compreensão e interpretação são atribuições que caberiam ao pesquisador/historiador organizar, a fim de dar-lhes sentidos.

Adotar uma prática metodológica que seja, ao mesmo tempo, um traço inerente ao objeto estudado e compatível com um dos pilares do arcabouço teórico referencial que norteia a pesquisa – a noção de “circularidade”, tomada a Ginzburg e Bakhtin – nos parece dotar de coerência histórica o universo cultural e de temporalidade apreendido na mesma.

Nesse sentido, podemos utilizar essa linha de raciocínio a favor da dimensão textual da canção popular. Para que possamos entender a aplicação prática dessas considerações, faz-se necessário ilustrarmos as discussões desenvolvidas até aqui acerca da abordagem do objeto em suas duas dimensões, seja separadamente ou quando se aproximam. Vejamos uma apreciação pouco aprofundada de dois exemplos corriqueiros.

Na canção “Vaca profana”, de Caetano Veloso – em sua versão realizada por Gal Costa –, podemos observar a presença marcante de um piano. O arranjo foi idealizado pelo músico Paulo Rafael, guitarrista nascido em Pernambuco. O piano se torna mais marcante e predomina no momento em que o texto da canção faz referência a Thelonius Monk. O historiador não precisa dominar os conhecimentos técnicos para poder perceber essas nuances. Os elementos formais da dimensão musical da canção, nesse exemplo, carregam significados que dialogam com o texto. A ênfase do piano ao se referir ao *Jazzman* remete à sua atividade como músico: o pianista Monk faz parte do grupo de artistas a que Hobsbawm atribui uma “revolução moderna – *Bebop* – que tomou corpo em Nova York entre 1940 e 1942”.³⁸ Ao historiador cabe situar a importância dessa citação no texto e no arranjo da canção. Compete a ele pesquisar os sentidos inscritos nessas referências intertextuais, parafrásticas – que são dadas também por códigos e signos musicais, identificando parâmetros exatamente naquilo que lhe deve interessar: a historicidade. Não é necessário e nem aconselhável, nesse caso, entrar no mérito de discutir tecnicamente sua estrutura profunda – estritamente estética –, sua dimensão puramente artística.

³⁸ HOBBSBAUM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1990. P.98.

O segundo exemplo toma novamente Caetano Veloso, em sua versão para “Felicidade”, de Lupicínio Rodrigues, registrada no disco “Temporada de Verão”, de 1973. O baiano realiza uma interpretação melódica e textual de “Felicidade” tendo por acompanhamento apenas um violão que, simultaneamente, executa a harmonia de um clássico do cancioneiro popular: o instrumento toca a peça “Engenho de Humaitá”, melodia e música de João Pernambuco, composta no início do século XX, que em um segundo momento recebeu o título de “Luar do sertão”, após Catulo da Paixão Cearense popularizá-la criando-lhe os versos. Também nesse caso, as considerações sobre o papel do historiador para a apreciação, identificação e compreensão desse registro musical popular são os mesmos dos sugeridos para a obra anterior. É ao historiador que cabe organizar esses significantes e dar-lhes sentido sócio-histórico.

Acreditamos ser plausível tratar a linguagem musical a partir de leituras possíveis da historicidade que essa possui. E historicidade aqui compreende desde um ruído até uma citação, o silêncio, a alteração em uma linha melódica de obra consolidada, a utilização de novos recursos advindos dos avanços técnicos ligados à instrumentação e registros fonográficos, a frequência na utilização de um determinado instrumento.

Estamos nos apoiando no que propõe o historiador Marcos Napolitano (2002) em seu livro *História e Música*³⁹. Napolitano concebe uma história cultural da música que considere alguns parâmetros básicos para a análise da canção: poéticos (“letra”) e musicais (“música”). Segundo esse autor, “mesmo sem conhecimento técnico, o ouvinte de música popular possui dispositivos, alguns inconscientes, para dialogar com a música”.⁴⁰

Esquemáticamente, podemos situar a análise dos parâmetros textuais proposta por esse autor nos amparando no mote, na identificação do “eu poético” e seus possíveis interlocutores, no desenvolvimento (qual a fábula narrada, quais as imagens poéticas utilizadas, léxico e sintaxe predominantes), na forma, na ocorrência de figuras e gêneros literários, na ocorrência de intertextualidade literária.

Quanto à análise dos parâmetros musicais, considera-se a possibilidade de se avaliar a melodia (pontos de tensão/repouso melódico, “clima” predominante), arranjo (*timbres, função dos instrumentos no “clima” geral da canção*, identificação do tipo de acompanhamento [...]), andamento, vocalização, gênero musical, *ocorrência de intertextualidade musical*,

³⁹ NAPOLITANO, *Op. cit.*, 2002.

⁴⁰ Id., p. 80.

“efeitos” eletro-acústicos e tratamento técnico de estúdio⁴¹.

A partir da organização desse arcabouço empírico e teórico é que foi possível desenvolver a abordagem que se segue.

⁴¹ Id. Particularmente as páginas 94 a 107 do capítulo “Para uma história cultural da música popular”.

Capítulo II

Música Nordestina na Pauta da MPB

Quando um número significativo de migrantes vindos das mais diversas regiões do país passa a ganhar destaque na mídia para além da ação localista e unificadora de interesses do mercado e do Estado; quando uma parte desses migrantes incorpora aos seus próprios nomes e nomeia seus trabalhos com algum referencial que associe o que fazem ao local de onde vieram; e, se esse quadro se configura numa esfera de relações sociais cujo conteúdo simbólico se encontra visceralmente presente no cotidiano dos indivíduos aí situados, podemos, então, pensar de imediato que o que está em jogo é a afirmação consciente de pessoas sequiosas por marcar o reconhecimento de suas identidades.

O terreno da canção popular brasileira na passagem dos anos de 1960 a 1970 apresenta uma situação difusa que envolve, por trás de desejos e interesses aparentemente bem definidos, uma complexidade de significados não restritos a esses mesmos desejos e interesses. Situar uma experiência empírica como base para a reflexão acerca de alguns desses significados é o eixo deste trabalho. A escolha de uma experiência histórica que envolve artistas migrantes saídos dos estados do Piauí e do Ceará, em particular, se deu por parecer, a mim, a mais rica do ponto de vista da diversidade de questões relativas aos processos culturais que ela suscita: o popular, o nacional, o regional e o local se esboçam, com todas as contradições presentificadas naquele momento, em uma perspectiva muito peculiar a essa experiência, como o seriam em tantas outras manifestadas anterior, simultânea ou consecutivamente. Talvez, o que a difere das demais seja o que oferece de metonímia⁴² da própria idéia de MPB, assim grafada, como uma sigla – tal qual um partido político –, e que ainda era uma noção embrionária naquele fim/início de décadas. A experiência aqui abordada poderia ser considerada, portanto, como uma espécie de microcosmo da música popular brasileira ali esboçado.

Curioso e questionável paralelo se forem considerados, sob um olhar mais apressado,

⁴² A idéia de empregar uma “figura de linguagem [a metonímia] para analisar situações em que a parte é tomada pelo todo” foi muito bem desenvolvida por SILVA, Patrícia N. In: *Enredos cariocas em palavras cantadas: a cidade do Rio de Janeiro do século XX nas representações de Noel Rosa e Chico Buarque*. Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade de Brasília. Brasília (DF), agosto de 2005, pp.17/20.

alguns dados estruturais relativos ao nosso objeto: a ausência de negros é um deles, questão complexa, que possivelmente encontre na própria história da ocupação dos territórios dos estados envolvidos uma explicação convincente, o que ultrapassa a abordagem da atual reflexão. A impropriedade do referencial metonímico poderia também sugerir um interesse escuso em duvidar da hegemonia do samba considerado como música genuinamente brasileira e representativa da brasilidade, apontando assim, sua substituição pela música nordestina. Não é o caso. O reconhecimento da diversidade não implica, aqui, o interesse de sobreposição de um gênero a outro, ou de um território a outro. Por mais que reconheçamos traços de autoritarismo na prática cotidiana da sociedade brasileira, não cabe compreender e converter as diferenças das manifestações aqui tratadas como desigualdades entre umas e outras⁴³. Com isso estaríamos hierarquizando-as, o que não nos parece ser o caminho que a pesquisa histórica deve fomentar. A música popular, para este trabalho, possui um pouco daquilo que Marilena Chauí atribui ao futebol. Segunda ela, o futebol – e, completariamos, também a música popular:

É visto[a] como arte, perícia, habilidade, engenho (uma espécie de *métis*, no sentido grego do termo, isto é, inteligência prática e astuta que sabe agarrar o tempo oportuno porque dotada de rapidez e de golpe de vista), (...).⁴⁴

No caso do futebol, são os jogadores que possuem essa *métis*. Quanto à música popular, são os compositores, intérpretes, instrumentistas os portadores dessa capacidade. Na seqüência do seu raciocínio, Chauí sustenta que o que há de precioso no futebol, que o faz um esporte popular, é justamente o fato de ser um “conjunto de conhecimentos que todos possuem, jogadores e torcedores”.⁴⁵

Acreditamos que hierarquizar gêneros da canção popular no Brasil é fazê-lo também na esfera da recepção, é transportar para o público a desigualdade também nesse campo. O que significaria reproduzir uma das características do autoritarismo da sociedade brasileira, qual seja, converter em relação de hierarquia a relação de assimetria aí presente (pois quem possui a *métis*, no caso, é o músico popular, embora o ouvinte partilhe igualmente do mesmo saber). Na música popular verifica-se também a possibilidade de ausência dessa hierarquia.

Não por acaso, um compositor situado no contexto que estamos trabalhando – apesar de não ser diretamente ligado ao nosso objeto – tenha composto uma canção que traduz bem o

⁴³ Para o entendimento das características autoritárias da sociedade brasileira, ver CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência – Aspectos da cultura popular no Brasil*, São Paulo: Brasiliense, 1993.

⁴⁴ CHAUÍ, M. *Op. Cit.*, pp.102/3.

⁴⁵ *Id. ibd.*

sentimento que aproxima esses dois campos culturais no Brasil dos anos 70. Em brincadeira onde alude à união conjugal e artística entre a cantora Elza Soares e o jogador Mané Garrincha, o compositor Moraes Moreira, em seu segundo disco de carreira individual após participar do grupo *Novos Baianos*, reclama:

(...) É como já dizia aquela/ antiga cantiga de carnaval/ eu inda era menino/ na minha terra natal/ ‘mamãe eu não quero’/ ‘mamãe eu não quero’/ trabalhar de sol a sol/ quero ser cantor de rádio/ jogador de futebol.⁴⁶ (grifo meu)

Retomemos, então, a música dos migrantes saídos dos estados do Ceará e do Piauí como representativa da atuação musical e dos debates em torno da identidade nordestina, naquele momento. Pois acreditamos que tal experiência nos oferece subsídios que permitem reconhecer o que há de “imaginário” ou fantasiado na suposta unidade que a idéia de identidade aí é esboçada. Isso, no entanto, não invalida a atuação dos seus protagonistas. Ao contrário, a constatação da inconsistência impositiva de uma determinada identidade a partir dessa experiência é o reconhecimento da possibilidade, através de sua abordagem, de concebê-la “em processo”, “sendo formada” e permanentemente incompleta. Stuart Hall nos ensina que:

(...) em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a ‘identidade’ e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude⁴⁷.

No deslocamento espacial interno ao país é que os indivíduos que experimentam a migração vão encontrar esse “outro” que preencherá a falta inerente à sua identidade. Nessa medida é que cremos serem capazes de narrar o conflito que caracteriza esse encontro e a síntese que dele surge. Ao mesmo tempo em que evocam a afirmação da origem abandonada fisicamente, estabelecem uma relação de identificação com outros espaços alcançados, em graus diferenciados e particularizados de resistência a esses novos espaços. Assim, esses artistas cantam não só a sua terra, mas também a terra que pode vir a ser a sua por identificação. Para que essas reflexões assumam uma dimensão concreta e encontrem sua

⁴⁶ MORAES MOREIRA. *Cara e coração*. Lançamento original em 1976. CD Cast 403.0038, 1994. Faixa 1 “O que é...O que é” de Moraes Moreira. (Fragmento).

⁴⁷ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, e Guaracira Lopes Louro – 7. ed. — Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p.39.

exemplificação empírica é preciso situar o território no qual se processava a dinâmica das relações culturais então encontrado por esses artistas migrantes.

Em março de 1972 aconteceu no Rio de Janeiro o espetáculo em que “a Zona Sul carioca conheceu Luiz Gonzaga”.⁴⁸ Durante aquela temporada, o Teatro Tereza Raquel foi ocupado por uma platéia formada “por jovens da oposição, em sua maioria esmagadora”.⁴⁹ A aparição de Gonzaga naquele ambiente foi uma espécie de confirmação da influência *pop* sertaneja que a sua música exerceu na estética do *movimento* artístico/musical, interrompido em 1968 pelo AI-5 (Ato Institucional N°5), denominado Tropicalismo⁵⁰: um dos roteiristas do espetáculo foi Carlos Capinam; o depoimento de Caetano Veloso, prestado à época para o jornal *Última Hora*, aparece reproduzido no encarte do disco com o registro do show. Nas palavras de Caetano, o espetáculo de Gonzaga só poderia ser comparado ao *Rosa de Ouro*⁵¹, “pela justeza na colocação de artistas tão imensos no palco”.⁵²

O ano de 72 foi de expectativa no meio musical do país quanto ao retorno definitivo dos cantores e compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, vindos de um exílio forçado de três anos na Europa por imposição do regime militar em vigor no Brasil desde 1964. Caetano Veloso, em seu único disco lançado em Londres durante a expatriação, demonstrou de maneira tão enfática o sofrimento causado pela ausência das terras brasileiras – seja através da sua fotografia estampada na capa, ou nas interpretações presentes no disco –, que o autor da única música não assinada por ele naquele álbum, música considerada a tradução daquela desventura, assim narrou sua reação ao ver e ouvir pela primeira vez o LP do conterrâneo

⁴⁸ LUIZ GONZAGA: *ao vivo – Volta pra curtir*. CD BMG/RCA 74321855432, 2001. Texto de apresentação assinado por Sérgio Cabral. (encarte).

⁴⁹ Id.

⁵⁰ Alguns argumentos sobre a configuração de uma imagem pop de Luiz Gonzaga podem ser conferidos em Albuquerque Jr. onde, com base no livro *Baião dos Dois*, de Mundicarmo Maria Rocha Ferreti, esse autor informa que “em 1951, Gonzaga assina contrato com a Colfrio Moura Brasil. Este contrato foi o primeiro de um artista popular com uma empresa, o que ocorrerá posteriormente com a Shell, que lhe patrocina uma excursão de caminhão pelo interior do Brasil, apresentando-se em toda cidade com mais de quatrocentos mil habitantes” In ALBUQUERQUE JR., Durval M. A. *Op. Cit.*, p 154. Detalhes sobre alguns contratos de Luiz Gonzaga com grandes empresas podem ser também conferidos em DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. 34, 1996. Neste trabalho, a autora descreve a curiosa situação envolvendo um “boato”, surgido no final dos anos 60 e atribuído ao radialista Carlos Imperial, de que a música “Asa Branca” teria sido gravada pelo maior fenômeno pop da indústria fonográfica mundial até então, os *Beatles* (p.244/5). Destaco, entre as diversas declarações de Gilberto Gil e Caetano Veloso sobre o “rei do baião”, um trecho da “Conversa com Gilberto Gil”, entrevista realizada em abril de 1968: “Uma outra coisa bacana no Luís Gonzaga – e a consciência disso realmente só veio depois, quando eu já especulava em torno dos problemas da MPB – foi o reconhecimento de que LG [Luiz Gonzaga] foi também, possivelmente, a primeira grande coisa significativa do ponto de vista da cultura de massa no Brasil. Talvez o primeiro grande artista ligado à cultura de massa, tendo sua música e sua atuação vinculadas a um trabalho de propaganda, de promoção”. In CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. 4ª ed. (1986). P.191; e um fragmento do texto escrito no exílio por Caetano Veloso, em 1971, quando era colaborador do jornal *Pasquim*, onde ele afirma que “não é absolutamente verdade que Luiz Gonzaga tenha abastardado a música nordestina numa redução comercial. Ele criou formas novas adequadas a um público que comprava discos. (...) Ele foi o cara que, no seu tempo, mais e melhor explorou a riqueza possível dos novos meios técnicos. Ele inventou uma forma de conjunto, um tipo de arranjo, um uso do microfone. Ele sugeriu uma engenharia de som. Se você é surdo, azar o seu. Luiz Gonzaga – como Roberto Carlos – mereceu sua coroa de rei. E a honrou”. In: VELOSO, Caetano. *Alegria, Alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, s/d. P.69.

⁵¹ Espetáculo que teve sua estréia no Teatro Jovem, Botafogo, Rio de Janeiro, em 1965. Dirigido por Hermínio Belo de Carvalho, trazia em seu elenco os artistas Clementina de Jesus, Aracy Cortes, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Anescar do Salgueiro, Jair do Cavaquinho, dentre outros.

⁵² LUIZ GONZAGA: *ao vivo – Volta pra curtir*. Id. Depoimento de Caetano Veloso.

ausente:

Eu ouvi falar que Caetano Veloso estava na Inglaterra e tinha gravado “Asa Branca”. (...) Um dia, em Fortaleza, estou passando em frente a uma loja de discos e o vendedor me chamou: “- Oh! Seu Luiz, o senhor já ouviu a ‘Asa Branca’ cantada por Caetano Veloso? - Não ouvi ainda não. - Quer ouvir? - Agorinha!”, e entrei na loja. Ele me deu a capa enquanto colocava o disco na vitrola. Essa capa com uma fotografia dele, com aquele casaco de inverno, expressava tanta tristeza, mas tanta tristeza, que meus olhos se encheram de lágrimas. Quando tocou o disco, aí eu chorei por dentro de mim. Mas quando ele fez aquela gêmeira do cantador sertanejo, aí eu não agüentei, chorei feio! Foi uma das maiores emoções que eu tive na vida. Muita gente achou aquilo de mau gosto. Mas eu que sou autêntico, eu senti que ele teve uma força muito grande em fazer aquela gêmeira em “Asa Branca”. Aí subiu muito o conceito que eu já tinha dele, eu o admirava. (...).⁵³

A apresentação de Gonzaga no Tereza Raquel intitulou-se “Luiz Gonzaga – Volta pra curtir”. O título faz referência a uma suposta retomada da imagem do artista cultuado por Gil e Caetano – mas também pelo próprio Capinam, por Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto e demais envolvidos, em 1968, com o lançamento do disco/manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. Era a confirmação do destaque que sua obra sempre ganhara, eleita uma das matrizes musicais inspiradoras das canções do repertório tropicalista – como, de resto, um leque interminável de tendências e vertentes que esses artistas incorporaram e assumiram estilisticamente⁵⁴.

A expressão “curtir”, também presente no título do espetáculo, reafirma e atualiza o caráter jovial e moderno da música daquele “senhor”⁵⁵ sertanejo tocador de sanfona e baiões. Ao mesmo tempo, essa gíria confronta a idéia de sisudez, contida no reconhecimento da presença de “jovens de oposição” – àquela altura, cada vez mais discretos em suas manifestações de repúdio, em ambientes públicos, à linha dura assumida de vez pelo Estado autoritário –, ao traço de “anarquismo, licenciosidade e promiscuidade” que estaria caracterizando os encontros coletivos de uma parcela daquela geração⁵⁶. Para muitos analistas, os anos 70 “foram, em quase todo o mundo, anos de crise para a crença otimista prevalecente de que o mundo seria rápida e radicalmente transformado em linhas

⁵³ DREYFUS, *op.cit.* Pp. 249 e 252. “Asa branca” é uma parceria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

⁵⁴ Há diversos estudos sobre o entendimento da noção de antropofagia no contexto da Tropicália, noção tomada de empréstimo da obra de Oswald de Andrade e fundamental para que se compreenda a “versatilidade estética” do movimento a partir dessa “metáfora da devoração”. A experiência artística que envolve as obras de Caetano Veloso e Gilberto Gil detém, juntamente com a produção musical de Chico Buarque de Hollanda do mesmo período, a primazia dos estudos sobre a canção popular no país desde seus surgimentos. São numerosos os trabalhos de jornalistas, sociólogos, críticos literários, trabalhos independentes, de historiadores e de educadores sobre a Tropicália. Alguns desses estudos, citados ao longo da presente pesquisa, podem servir de referência inicial sobre questões mais prementes acerca dessa experiência.

⁵⁵ Luiz Gonzaga completou sessenta anos de idade em dezembro de 1972.

⁵⁶ Silviano Santiago fala de curtição como “sen-si-bi-li-da-de de uma geração, sensação, estado de espírito, conceito operacional, arma hermenêutica, termômetro, barômetro, divisor de águas, etc.”, quando se refere à geração surgida naqueles anos, juventude capaz de “olhar com tremendo pouco caso a comunicação verbal e ainda de considerar com violento desprezo o que se define hoje como escritura”. Cf. “Os abutres”, In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. Pp.123/138.

revolucionárias”.⁵⁷ No Brasil não teria sido diferente. Os sintomas *contraculturais* quase tardios no país poderiam estar identificados à subversão da ordem tanto dentro de um esquema mais amplo e universal quanto da realidade mais local ou mesmo íntima: da luta contra a guerra do Vietnam à luta contra a autoridade paterna, passando pela defesa do latino-americanismo ou do orientalismo, do retorno à convivência respeitosa e harmoniosa com a natureza, da descoberta do próprio corpo⁵⁸.

No plano interno e duro da realidade concreta, o espetáculo “Luiz Gonzaga – Volta pra curtir” assume também a função de retomar os paradoxos e contradições, o “absurdo” insolúvel da sociedade brasileira evidenciado pelo discurso musical tropicalista – como analisou criticamente Roberto Schwarz⁵⁹, em fins da década de 1960 – e que agora era retomado sob outro formato, não mais como um discurso em nome de um “movimento”. Discurso esse em que se dá a aproximação do Brasil rural e sertanejo – portanto, arcaico – com o Brasil moderno e urbano-industrial.

A ambigüidade que Gonzaga e sua música sugerem se afirma tanto no que diz respeito ao conteúdo de boa parte dos textos de suas canções como na sua própria imagem artística. Ele pertence a uma tradição musical que remonta aos tocadores de viola das feiras comuns em vários estados da região Nordeste⁶⁰. A temática abordada nas canções do seu repertório é predominantemente voltada para a relação do homem/camponês com a natureza sagrada/rude do sertão. A indumentária com a qual se apresentava em público faz referência ao cangaceiro/justiceiro e ao boiadeiro ou jagunço, personagens associados ao mundo rural.

Por sua vez, ao utilizar o espaço consagrado a uma geração de compositores que não era a sua, com intermédio e adesão deles, Gonzaga e sua música passam a ocupar uma nova posição no cenário da canção popular do Brasil naquele início dos anos 70. E isso não só pelo que o seu repertório representava em termos de memória mítica e nostálgica para aqueles jovens artistas seus conterrâneos de Nordeste, mas – e principalmente – pelo que sua

⁵⁷ LEVI, Geovanni. “Sobre a micro-história”. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história – Novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. Tradução de Magda Lopes p. 134.

⁵⁸ Entendamos a *contracultura* como um “movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada e privilegiada por esta mesma cultura”. Iniciado nos Estados Unidos desde os anos 50, teve como símbolo o poema “Howl” (palavra que, traduzida para o português, significa uivo ou berro), de Allen Ginsberg, representante da chamada *beat generation*. Durante a década seguinte, foi marcada pelo movimento *hippie*, os grandes concertos de rock e o movimento estudantil internacional, sintetizado pelo Maio de 68, na França. No Brasil, as idéias da contracultura tiveram nos escritos de Luiz Carlos Maciel um forte divulgador e atualizador. Cf. PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.

⁵⁹ Cf. SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Pp.61 a 92. O referido texto foi escrito entre 1969 e 1970. Para uma análise do Tropicalismo a partir do texto de Schwarz, cf. HOLLANDA, Heloisa B. de. *CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. Particularmente os capítulos 1 e 2.

⁶⁰ A palavra “baião” está associada a baiano ou rojão “dança popular muito preferida durante o século XIX no Nordeste do Brasil”. Ver CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. 9 ed.

experiência organizava em termos de consciência crítica na administração e profissionalização da atividade artística exercida, em relação ao mercado e/ou ao público. E é neste ponto que se torna importante compreender o sentido com que foi utilizado o adjetivo “moderno” para designar o caráter de atualização assumido pela obra de Gonzaga naquele início de década e naquele espetáculo específico. Para podermos compreendê-lo, no entanto, é preciso que a idéia de atualização seja retomada a partir da sua diferenciação com relação ao presente:

A atualidade é o presente como diferença histórica (...), constitui-se, então, como uma alteridade em relação ao passado e ao próprio presente. Caracteriza-se como um movimento de disjunção desse presente, de uma não-contemporaneidade dele em relação a si próprio.⁶¹

O aspecto moderno agregado à figura do artista em questão não é da mesma ordem daquele a que se refere o crítico Sérgio Cabral, segundo o qual os responsáveis pelo roteiro do show “tiveram a sensibilidade de levar ao palco um Luiz Gonzaga íntegro, sem qualquer mudança no sentido de ‘modernizá-lo’” (grifo meu)⁶². Esta observação de Cabral, entretanto, reforça a percepção de um outro significado para a trama. Aqui, não está sendo posta a questão da intencionalidade política dos envolvidos nessa experiência. Mas é bem possível que a aproximação a Gonzaga, que Caetano Veloso e demais tropicalistas fizeram, ultrapassasse uma simples reminiscência do passado e realizasse o reconhecimento tácito de uma representação da imagem de um artista brasileiro com certa autonomia no campo da criação e com capacidade deliberativa em relação às diversas etapas que o seu trabalho envolvia.

A década de 70 foi o momento em que o tropicalismo deixou de ser um movimento *in actu* para se tornar um movimento historicamente confirmado e situado pela fortuna crítica com que sua manifestação foi contemplada no âmbito da imprensa, dos estudos acadêmicos e do cotidiano de uma parcela relevante de ouvintes e fazedores de música, dentre eles os próprios protagonistas do movimento⁶³.

E é nesse sentido que a noção da volta, evocada no reencontro dos tropicalistas com Luiz Gonzaga, irá percorrer dois caminhos aparentemente incongruentes, mas ao mesmo tempo compatíveis, naquele momento: um deles, o do mercado, se situa no campo da atuação

⁶¹ As considerações sobre a noção de atualização estão em CARDOSO, Irene. *Op.cit.*, p.16, sustentadas pelo pensamento de Foucault e Derrida, no caso do trecho citado.

⁶² LUIZ GONZAGA: *ao vivo – Volta pra curtir*. Id, *ibid*.

⁶³ Para uma compreensão do sentido de “movimento” no campo da canção popular brasileira, cf. FERREIRA, Clodomir S. *Uma gota: assim a chuva começa*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Comunicação como requisito para obtenção do grau de mestre em comunicação. Universidade de Brasília, Brasília – 1991. Pp. 23/5.

do artista com seu público/nação; o outro, o da política, na relação do artista com sua cidadania/país. Pois há, na aproximação entre o retorno de Gonzaga, em seu deslocamento da margem para o núcleo, para a “moda” (ou, dependendo da abordagem, no deslocamento do próprio centro) e o retorno de Caetano e Gil, a consagração do desejo inscrito na “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias (“Não permita Deus que eu morra/ sem que volte para lá”). Tema aproximado, nesse contexto, por Tom Jobim e Chico Buarque de Holanda na letra da canção “Sabiá” (“Vou voltar/ sei que ainda vou voltar/ para o meu lugar”), defendida no mesmo festival que culminou com a cassação e expulsão dos dois tropicalistas⁶⁴. E isso, por mais que a re-configuração da visibilidade e da dizibilidade⁶⁵ do Nordeste através do seu trabalho – junto às platéias do centro/sul – tenha se configurado como um paradoxo para Gonzaga: resultou por dificultar ainda mais a realização do seu sonho de viver novamente em Exu/PE.⁶⁶

Não seria de todo equivocada avançar ainda mais nessa generalização considerando que a perspectiva da retomada de uma situação de normalidade, da sociedade sem conflito que a imagem da terra natal representa, prefigurava o pensamento e o desejo de uma parcela da população brasileira naquele momento, seja no campo das artes como no da esfera política representada pelo Estado e nas demais dimensões da coletividade. Portanto, dois interesses de natureza diversa aqui se convergem em nome de uma causa comum maior que é o país/nação: um interesse conjuntural associado ao exílio e outro estrutural referente à migração interna. Migração e exílio, no caso, se fundem.

Neste ponto, a idéia de censura, associada à atuação artística de Caetano Veloso, e a de atraso, atribuída à região Nordeste e representada por Luiz Gonzaga, se encontram simultaneamente enfrentadas. Ou seja, a situação pode ser considerada como a explicitação de um outro olhar sobre temáticas que não eram mais novas. Dito de outra maneira, um *novo* olhar sobre questões “antigas”, como parece ser mais condizente com as exigências da época⁶⁷.

Numa leitura ao avesso desse instante reconhecemos, portanto, uma faceta

⁶⁴ Cf. “Sábia” (III FIC/TV GLOBO, 1968). In MELLO, Zuza H. de. *A Era dos Festivais – Uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003. Pp.271/302. “Sabiá” é um caso atípico de vaia na história dos festivais, demonstração evidente de intolerância política dos grupos de esquerda representados pela referida parcela “revolucionária” presente no Maracanazinho, fiéis a Vandré e à sua “Caminhando”. Zuza Homem de Mello narra de forma detalhada o clima de confronto a que chegara a “arena” do festival ocorrido pouco antes de instaurado o AI-5.

⁶⁵ As noções de visibilidade e dizibilidade são utilizadas por Albuquerque Jr, *op. cit.*, tomadas de empréstimo do pensamento de Foucault e de Deleuze.

⁶⁶ Sobre o desejo demonstrado pelo artista, naquele momento, de voltar a morar em sua cidade natal, cf. DREYFUS, Dominique. *Op. cit.*, 241/69.

⁶⁷ Uma avaliação sobre a idéia de ruptura, perseguida no culto ao novo e muito própria àquele momento, pode ser conferida em SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In NOVAES, Adauto (org.) *Cultura Brasileira – Tradição contradição*. Rio de Janeiro: Zahar/FUNARTE, 1987. Pp. 91/110.

diferenciada inscrita em sua dinâmica: o que também estava referido, para além de uma compreensão exclusiva e unilateral do presente, era que Gonzaga quem “modernizara” os tropicalistas ou, ao menos, foi *um dos* que assim o fez. Por meio de sua experiência, sob certos aspectos, aqueles novos artistas “aprenderam a se modernizar”, particularmente no que tange à “engenharia de som” e à domesticação dos recursos técnicos no processo de criação artística musical de apelo popular ou de massa no Brasil, e vice-versa. A música e a região nordestina passam, dessa forma, a possuir sua dualidade e contradição interna. Deixam de ser, exclusivamente, o referencial de atraso a que haviam sido relegadas. Ao contrário, sua expressão passa a se adequar muito pertinentemente ao discurso de progresso e desenvolvimento que vinha se desenhando a partir do Estado, desde Getúlio. Assim, “o acontecimento histórico ao fazer essa ligação entre o passado e o presente constrói uma outra temporalidade histórica diversa daquelas do presente e do passado”.⁶⁸ O Nordeste e Gonzaga, nesse caso, se projetam numa tradução de Brasil que pode ser considerada como “otimista”, para o momento.

Assim, o mesmo artista com a mesma feição musical, marginalizado em tempos anteriores, passa a incorporar um outro referencial, agora compatível com determinados anseios daquele tempo presente. No início dos anos 70, a tradição inscrita na região Nordeste, representada por Luiz Gonzaga, ganha uma outra posição no imaginário do público consumidor de um segmento da música popular feita no país. Ou seja, do período indicado como sendo o de sua marginalização por associação ao atraso, em meados de 50, até o reconhecimento de seu traço “moderno”, em princípios de 70, a música identificada ao Nordeste do país vai se consolidando como uma “fala brasileira”. A diferença é que agora estavam muito claramente definidos, postos em jogo e co-relacionados, ao menos três núcleos diferenciados de interesses: da parte do Estado como agente modernizador, com maturidade assaz alcançada desde os anos 30, quando passa a se ocupar mais de perto da dimensão simbólica das relações sociais; da parte dos indivíduos supostamente autônomos em relação ao processo de criação de suas obras e da parte do mercado consolidado de bens culturais a partir da idéia de integração nacional associada ao seu desenvolvimento.

É preciso, portanto, avaliar de que maneira essa música se manifestou no cenário da canção popular no Brasil, durante esse interregno.

Em sua análise acerca da trajetória de Luiz Gonzaga, Durval de Albuquerque Jr.

⁶⁸ CARDOSO, Irene. *Op.cit.*, p.20.

localiza o auge da carreira desse artista no período que vai de 1946 a 1954. Confirmando o que vem sendo dito até aqui, segundo ele, após essa fase, não só os setores a que essa música estava ligada, mas a própria “música nordestina vai ser também marginalizada pelo mercado”, deduzindo que “o que marginalizou a música feita por Gonzaga foi ter se identificado como uma música regional, como expressão de uma região que era vista como o espaço atrasado, fora de moda, do país”.⁶⁹

A constatação de que a música de Luiz Gonzaga se marginalizou, a partir de 54, por estar marcada pelo atraso e pelo regionalismo, se encaminha para a idéia de assepsia, de eliminação do que não seja moderno, que teria assinalado o período “desenvolvimentista” de JK. No entanto, fazendo uso dos próprios instrumentos da “ideologia técnica”⁷⁰ que caracterizou o Plano de Metas de JK, o que se pode verificar é que “uma consulta nas relações dos discos mais vendidos naqueles anos vai indicar que o consumidor de músicas preferia muito mais os boleros cantados por Anísio Silva e Orlando Dias, os sambas-canções do repertório de Nelson Gonçalves, as versões de músicas estrangeiras etc”,⁷¹ do que a música que surge como emblema do progresso, a Bossa-Nova. Ou seja, não se verifica de imediato nenhum sintoma de modernidade visível por parte do público, se o critério tomado for o da avaliação quantitativa pela vendagem de discos. Se disséssemos com isso que o mercado consumidor de discos no país ainda não havia amadurecido ou se democratizado em conformidade com os avanços dos recursos técnicos que o viabilizavam ou da linguagem que o veiculava, estaríamos subestimando a capacidade do público de acompanhar as mudanças estéticas resultantes desses mesmos avanços. Ou, ainda, estaríamos reconhecendo que os recursos lingüísticos da canção popular, particularmente a partir do advento da Bossa Nova sob a égide desenvolvimentista, teriam se distanciado do cotidiano e dos interesses do grande público, o que, no fundo, dá no mesmo. Ainda na década de 1950 – e poderíamos dizer que até mesmo em boa parte dos anos 60 - o público consumidor de música não era exclusivamente o público consumidor de discos. A adesão de emissoras de rádio às novas tendências estéticas da canção popular não pode ser considerada como um pressuposto automático. E é muito pouco provável que a música da Bossa Nova tenha tido um apelo massivo mesmo onde os sinais de ondas desse veículo chegavam. A realidade do samba-canção, por exemplo, é tão plausível de compreensão nesse momento, que basta lembrarmos

⁶⁹ ALBUQUURQUE JR., Durval M. de. *Op cit*, p.159.

⁷⁰ CHAUÍ, Marilena. *Op. Cit.* P.66.

⁷¹ CABRAL, Sérgio. “A Bossa Nova”. In: CHEDIACK, Almir. *Bossa Nova – Songbook*, p. 15-17. *Apud* ARBEX JR., José e SENISE, Mª Helena V. *Cinco séculos de Brasil*, São Paulo: Moderna, 1998, p.171.

da trilha sonora recorrentemente associada ao presidente Juscelino: era uma canção de sua infância, vivida na colonial Diamantina, genealógica e ambientalmente ligada à modinha e ao samba-canção, o “Peixe vivo”.⁷²

Sendo assim, só seria possível pensar a música de Gonzaga em termos de marginalização e atraso a partir do discurso do Estado que privilegiasse a noção de progresso e desenvolvimento. Esse discurso não era exclusivo, particularmente na esfera da canção popular, nem mesmo nos grandes centros do país.

Podemos atribuir a mudança de *status* da imagem do Nordeste de maneira geral, no transcurso daquelas duas décadas que separam o ostracismo a que foi relegada a obra de Gonzaga e sua retomada no início dos anos 70, a um conjunto de forças que já vinham historicamente se fazendo ouvir através dos mais diferentes canais. Limitemo-nos a algumas contribuições dadas no campo da canção popular.

Para mantermo-nos dentro da perspectiva do que se chamou à época de MPB⁷³, tomemos a própria Bossa Nova como terreno onde o falar nordestino é posto em questão. Não é o caso de identificar à figura de João Gilberto um traço qualquer de *nordestinidade* levado para dentro daquele movimento musical. Isso não se deu⁷⁴. Nascido em Juazeiro, no estado da Bahia, João Gilberto sempre pleiteou para si a condição de sambista, tendo pedido “certa vez, que não chamassem sua música de Bossa Nova, mas, simplesmente, de samba”.⁷⁵

Pois é comum encontrarmos nos estudos dedicados à análise da trajetória da Bossa Nova um momento de ruptura entre seus representantes, momento situado mais ou menos à época da apresentação dos músicos do movimento no Carnegie Hall, de Nova Iorque, em 1962⁷⁶. O compositor Carlos Lira parece representar bem essa corrente sectária. Sua música “Influência do Jazz”⁷⁷ é freqüentemente tomada como marco dessa divergência interna ao movimento, e suas

⁷² É preciso esclarecer que a canção “Peixe vivo” não se enquadra no esquema classificatório dos gêneros da modinha ou do samba-canção. Ela está associada a um repertório reconhecido como “cantos de bebida” ou “cantos de mesa”; ou, ainda, “coretos”. Sendo um tipo de canto muito popular em Minas Gerais, o coreto “Peixe vivo” ganhou roupagem seresteira, sinônima de reunião de amigos, andarilhos em torno de um violão a prestar homenagens nas janelas e portas da mulher amada. É esse o formato com que essa canção é apropriada pelo presidente e seus seguidores. Cf. *Enciclopédia da música brasileira – Popular, erudita e folclórica*. Reimpr. Da 2. ed. – São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. A partir deste momento as indicações de textos dessa enciclopédia aparecerão com a designação (EMB – PEF).

⁷³ A sigla MPB surge posteriormente ao advento da Bossa Nova, mas está a ela ligada pelo viés do que o historiador Marcos Napolitano chama de “conquistas cosmopolitas” desse movimento. Cf. NAPOLITANO, M. *História e Música*, p.64.

⁷⁴ Há, no entanto, uma reflexão ligada à noção de “linha evolutiva”, apreçoada por Caetano Veloso alguns anos depois, que associa entre as conquistas da Bossa Nova – ou contribuições específicas de João Gilberto à canção popular no Brasil – o que pode ser considerado como movimento precursor de uma revisão crítica do passado musical do país. Gilberto Gil de certa maneira reforça essa idéia ao reconhecer que na década de 1960 houve “a nordestização absurda da música brasileira. A busca irrefreada de temas ligados ao Nordeste, que culminou, inclusive, com o aproveitamento direto da coisa caipira: Vandrê etc”. In CAMPOS, A. “Conversa o Gilberto Gil”. *Op cit.*, p.190.

⁷⁵ Cf. CABRAL, Sérgio. *Op cit.* Não cabe aqui a discussão sobre a Bossa Nova ter sido ou não uma revisão do samba, o que para os defensores de um purismo musical brasileiro soava e ainda soa como blasfêmia. Uma boa leitura onde se defende as inovações estéticas a partir de uma exposição crítica da estrutura musical do movimento, além do papel representado por João Gilberto no âmbito dessa experiência, pode ser feita em BRITO, Brasil R. “Bossa Nova”. In CAMPOS, A., id., pp. 17-40.

⁷⁶ São comuns as análises que consideram a dupla face de influências da Bossa Nova a partir dessa apresentação em Nova Iorque: de influenciada pelo Jazz a música aí realizada passa a influenciadora de músicos desse gênero.

⁷⁷ Uma excelente apreciação da mudança de significados da canção “Influência do Jazz”, a partir da forma como se dá sua apropriação por

relações com o ideal nacional popular proposto pelos Centros Populares de Cultura (CPCs), de que foi um dos fundadores, estão em íntima relação entre si. Acabaram por se associar a essa vertente, que pode ser considerada a linha “engajada” da música popular daquele momento, outros nomes que vinham também de um diálogo com a Bossa Nova e que abraçaram a idéia de alteração do conteúdo dos textos de suas canções, pela via da União Nacional dos Estudantes (UNE), em busca de uma “arte popular revolucionária”.⁷⁸ Para nossos propósitos é importante destacar inicialmente os nomes de dois artistas aí situados: Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré.

O primeiro, pelo que significou sua ligação com o cinema e a música daí resultante, particularmente aquela cuja temática é a região nordestina. Nesse sentido, podemos situar sua atuação exclusiva nesse campo a partir da trilha sonora feita para o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Nascido na cidade de Marília, estado de São Paulo, Sérgio Ricardo foi pianista em casas noturnas da cidade do Rio de Janeiro, no início dos anos 50, antes de ser convidado a participar das reuniões de músicos na casa de Nara Leão, de onde sairia o núcleo principal do movimento da Bossa Nova⁷⁹. No início da década de 60, Sérgio participou das discussões de grupos de intelectuais, cineastas, atores e músicos preocupados com os rumos da cultura no país e dispostos a utilizar “a eficácia revolucionária da palavra poética (...) como instrumento de projetos de tomada do poder”.⁸⁰ Sérgio – e poderíamos colocar ao seu lado o iniciante Edu Lobo – posteriormente fará parte do grupo de músicos que adere à causa *cepecista* de aproximação com a favela e o sertão sem, no entanto, abrir mão de suas conquistas estéticas no campo da música propriamente dita. Daí que a imagem do Nordeste surgida do diálogo entre a música de Sérgio Ricardo e o cinema de Glauber Rocha traz consigo uma preocupação para além do conteúdo político. Desse encontro uma canção em particular se tornou emblemática, “Perseguição”:

Se entrega, Corisco!/ eu não me entrego, não/ eu não sou passarinho pra viver lá na
prisão/ não me entrego ao tenente/ não me entrego ao capitão/ eu me entrego só na
morte/ de parabelo na mão.⁸¹

diversos músicos e intérpretes em diferentes registros fonográficos, pode ser verificada em PARANHOS, Adalberto. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. In: *ArtCultura*, n.9. Uberlândia: EDUFU, 2004. pp. 22-31. Este texto é conduzido dentro de uma perspectiva compatível com os interesses do presente trabalho, perspectiva segundo a qual “autor algum consegue congelar o significado de sua obra”. *Id.* p.29.

⁷⁸ HOLLANDA, Heloísa B. *CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. P.15.

⁷⁹ Em seu livro de memórias, Sérgio Ricardo diz não concordar com a definição de “movimento” comumente atribuída à Bossa Nova. Segundo ele, “Bossa Nova é a forma criada por um intérprete genial para seu próprio canto e seu violão”, se referindo a João Gilberto. In RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão*. Rio de Janeiro: Record, 1991. P.133.

⁸⁰ HOLLANDA, H., *id.* p.15; ainda sobre o Centro Popular de Cultura cf. da mesma autora, em co-autoria, HOLLANDA, Heloísa B. e GONÇALVES, Marco. A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1990. 8ª edição.

⁸¹ “Perseguição/ O sertão vai virar mar” (Sérgio Ricardo e Glauber Rocha) foi gravada, em 1963, no LP *Forma - Deus e o Diabo na terra do sol*. Incluída no fascículo SÉRGIO RICARDO, da coleção *Nova história da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (2ª Edição – Revista e ampliada). Aqui estão reproduzidos, em fragmento, os versos de “Perseguição”.

Porém, é possível dizer que quem melhor personificou, naqueles anos, o ideal de transformar a canção em arma de luta política, no sentido estrito que o Centro Popular de Cultura apregoava, tenha sido Geraldo Vandré. Vandré foi um dos compositores jovens e de formação universitária surgidos no período que mais explorou, em sua obra musical, a temática do Nordeste como lócus revolucionário genuíno, mesmo que o seu nome não seja de imediato associado a um discurso circunscrito à região. Isso se deve, em grande medida, ao fato de que a música “Caminhando”, cujo subtítulo é “Pra não dizer que não falei de flores”, que o projetou em definitivo para o grande público, é menos um canto nordestino do que propriamente um anseio da parcela “engajada” da sociedade brasileira formada no decorrer daqueles anos nos quais, “em nome do povo e da nação, [desencadeou-se] a renovação cultural”.⁸² Vandré vinha de uma bem-sucedida trajetória musical que tinha, até então, encontrado seu ápice na canção “Disparada”, defendida por Jair Rodrigues em festival anterior ao surgimento de “Caminhando”.

No entanto, uma canção de Vandré que pode ser tomada como representativa da tendência de que estamos tratando, já indica, em seu título, a intenção de tipificar a música própria da região, “Canção Nordestina”:

Que sol quente que tristeza/ que foi feito da beleza/ tão bonita de se olhar/ que é de Deus e a natureza/ Se esqueceram com certeza/ da gente desse lugar/ olha o padre com uma vela na mão/ ta chamando pra rezar/ menino de pé no chão/ já não sabe nem chorar/ reza uma reza comprida pra ver se o céu saberá/ mas a chuva não vem, não/ e essa dor no coração/ ai, quando é que vai se acabar.⁸³

Detenhamo-nos um pouco na análise de alguns elementos dessa canção que representa bem a tendência percorrida pela juventude, intelectuais e artistas vindos do CPC, até mesmo no período posterior a 64 quando a UNE já se encontrava clandestina.⁸⁴

“Canção nordestina” é um caso peculiar de enunciação confirmada no canto, como se texto e melodia fossem um só. Há na interpretação de Vandré uma espécie de concessão feita pela melodia ao encaminhamento que deve ser dado, com exclusividade pelo enunciador, à

⁸² CHAUI, Marilena. “Seminário II”. In: NOVAES, Adauto (Coord.) *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. P.65. Uma curiosidade a respeito da música “Caminhando”, de Vandré, é que, no momento em que este trabalho se desenvolve (2006), a canção é utilizada em uma campanha publicitária do projeto “Universidade para todos”, do governo do presidente Luiz Inácio “Lula” da Silva, levada à TV. Há, ao menos, um elemento musical que se destaca na forma em que ela foi interpretada na propaganda: a versão possui uma forte atmosfera que a aproxima dos cânticos religiosos conhecidos como *gospels*, sucedâneos dos *Spirituals*, comuns na música norte-americana, com direito a trechos recitativos. O ator/aluno que interpreta a canção e que está à frente de um grupo de pessoas, supostamente estudantes a caminho da universidade, é um rapaz negro. É curiosa a associação, a partir dessa versão de “Caminhando”, entre a polêmica questão das cotas para negros nas universidades públicas brasileiras recentes e os cultos protestantes dos negros norte-americanos, onde essas canções e hinos religiosos eram e são cantados.

⁸³ “Canção nordestina” (Geraldo Vandré). GERALDO VANDRÉ – *Nova história da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (2ª Edição – Revista e ampliada).

⁸⁴ Segundo Célia Maria Leite Costa, “No dia seguinte ao golpe, a UNE foi extinta e sua sede incendiada. A entidade iniciava, naquele momento, um longo período de clandestinidade”. Cf. “Os estudantes e a política”. In: *A trajetória política de João Goulart*. CPDOC/FGV, s/d, disponível em www.fgv.cpdoc.org.br.

emoção contida no conteúdo do seu texto. O enunciador tem, assim, autonomia e o compromisso de expor solitariamente toda a carga dramática que a narrativa exige, sem que o tratamento instrumental da canção interfira em sua fidelidade enunciativa. Com uma economia harmônica que antes reforça o quadro de carência material da cena retratada – daí que, talvez, essa seja a contribuição mais clara do arranjo na configuração da sua atmosfera –, todos os elementos constitutivos da canção (texto, melodia, instrumentação) convocam o ouvinte para dentro da mesma. O ouvinte é levado até o cenário nordestino não com o intuito de modificá-lo pela sua intervenção, mas sim para solidarizar-se com a dureza da realidade que o caracteriza. O arranjo da canção é quase minimalista⁸⁵, com a presença de um único violão repetindo dois acordes indefinidamente, marcando o andamento e o compasso com ênfase nos bordões ou notas graves, somados em sintonia com os tons baixos do timbre da voz de Vandré. A instrumentação funciona exclusivamente para abalizar o tempo de execução da obra como uma percussão, apesar do instrumento harmônico, dando a impressão de que o texto é o de uma ladainha em procissão.

Vejamos o que nos ensina Charles Perrone a respeito da avaliação do texto quando é criado para ser cantado e os efeitos que este produz nas construções musicais. Segundo esse autor,

A caracterização de uma canção como alegre, infeliz, contemplativa, agressiva, sarcástica, etc. é, em alto grau, uma função semântica, mas o ‘mood’ é estabelecido pelos modos melódicos, pelo tempo, pela instrumentação, etc. O tom pode ser sugerido pelo sentido da letra, mas sua realização completa pode depender de toda a composição, estilo musical ou execução. (...) A discussão a respeito do ‘mood’, do tom, ou das qualidades ‘mentais’ do cantor, deve envolver a ‘substância musical’ de uma canção.⁸⁶

Pois é a avaliação desse “mood”, ou seja, do humor e atmosfera da canção, que está tão evidenciada na interpretação da música aqui analisada. O desfecho do texto da “Canção nordestina” possui um dado que, aliado ao improvisado em solfejo prolongado na parte final da canção, reforça a idéia de dor sem fim, sem solução: a letra da canção se encerra com uma

⁸⁵ O uso dessa concepção aqui pode soar anacrônico já que o minimalismo nunca foi inteiramente admitido como uma prática musical evidenciada em terras brasileiras. Sua ocorrência se dá a partir da década de 1970 fora do país e está relacionada à obras de compositores como Philip Glass, por exemplo, que só veio a ter uma relação de maior aproximação com o universo musical brasileiro na década de 1980. Por outro lado, as influências mútuas, por afinidades, entre o minimalismo e a música *pop* mundial estão relacionadas ao surgimento de modernos sintetizadores e dispositivos digitais chamados *samplers*, que não tem qualquer ligação com a música de Vandré. Seria tecnicamente correto lançar mão do que nos informa Zuza Homem de Mello, a respeito da canção “Caminhando”: “com uma estrutura musical muito simples, descendo do modo menor para o maior um tom abaixo e subindo novamente numa repetição constante desse movimento de ida e vinda, herança da influência moura que se arraigou nas toadas pelo interior do Brasil, sendo oriunda dos modos eólico e mixolídio (...)”. Essas informações servem para “Canção Nordestina”. Cf. MELLO, Zuza Homem de. *OP. Cit.*, p.293. Sobre o minimalismo como técnica composicional cf. DOURADO, Henrique A. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004. Pp. 206/7.

⁸⁶ PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo Editora e Distribuidora Ltda, 1988. Pp. 11/2.

pergunta que a voz do enunciador responde ecoando esse longo lamento como que a ocupar o lugar do choro do menino, que não há. Ou seja, a canção é toda triste. A canção nordestina é triste.

Há um depoimento de Geraldo Vandré, prestado à época do festival em que defendeu a música “Caminhando”, que permite perceber com clareza o caráter pragmático com que concebia seu trabalho, do ponto de vista da veiculação de uma mensagem política e do conteúdo social da sua arte. Segundo ele, “em canção popular a música deve ser uma funcionária despudorada do texto”.⁸⁷

Quando analisamos bem o contexto musical em que a obra de Vandré é concebida, em conjunto ao aparato instrumental que o acompanha, nos deparamos com um quadro de aparente contra-senso com essa concepção de canção atrelada à política. Do período do Golpe até o momento em que Vandré é cassado e parte para o exílio, foram basicamente três grupos de músicos que o acompanharam em apresentações nos festivais da canção e em gravações de discos: o Trio Marayá, o Quarteto Novo e o Quarteto Livre. Dos músicos que formavam esses três grupos cabe destacar as presenças de Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Naná Vasconcelos e Geraldo Azevedo, todos nascidos em estados do Nordeste, como Vandré. Os três primeiros se encaminhavam para um trabalho individual que daria ênfase à pesquisa das capacidades sonoras dos instrumentos que abraçaram: Hermeto, um universo ilimitado de instrumentos convencionais e outros por ele inventados; Heraldo, instrumentos de corda, como a viola⁸⁸, o violão, a guitarra e o cavaquinho; e Naná, uma pioneira incursão pelos efeitos percussivos do próprio corpo, incluindo aí a voz como instrumento de percussão, além de trabalhos realizados fora e dentro do país como pesquisa de recursos possíveis na área. Geraldo Azevedo, por sua vez, retornará ao mundo da canção na década de 70 através de sua aproximação com Alceu Valença⁸⁹. Os dois gravaram, em 1972, um disco que teve pouca divulgação, mas que pode ser considerado de extrema importância como esboço de um tipo de tratamento diferenciado dos elementos que caracterizavam a música feita a partir da região Nordeste até então⁹⁰. Pois Geraldo Azevedo pautará sua trajetória artística individual mantendo em equilíbrio três dimensões autônomas do fazer musical: o toque do seu violão é um dado tão representativo no reconhecimento de sua música quanto o peso que a maneira de

⁸⁷ MELLO, Zuza H. de. Idem. *Ibidem*.

⁸⁸ Estamos nos referindo à viola de arame, também conhecida por viola sertaneja, nordestina, caipira, cabocla, brasileira, etc., e não à “viola moderna da orquestra e dos quartetos de cordas pertencente à família dos violinos”. In DOURADO, Henrique A. *Op. cit.*, pp.355/7.

⁸⁹ Sobre o período em que Geraldo Azevedo sofreu represálias, foi preso e torturado pelo regime militar, cf. TELES, José. *Op. cit.*, pp.93/7.

⁹⁰ A presença do maestro Rogério Duprat como arranjador nesse disco imprime um clima Tropicalista em algumas canções. Merece ser pesquisado. Esse LP foi lançado originalmente como título da série *Quadrafônico*, organizada pela gravadora Continental, em 1972.

cantar e de compor tem em imprimir um particularismo em sua obra. A reunião dessas habilidades (compositor, intérprete e instrumentista) para o artista que atua no campo da canção popular nos anos 70 será um traço importante de legitimação da qualidade de seu trabalho, particularmente para aquele artista que adotou por instrumento de acompanhamento o violão, historicamente associado à música popular realizada no Brasil. Pensemos nos trabalhos de Elomar, de João Bosco e do próprio Gilberto Gil lançados no período.⁹¹

Por outro lado, contrária a essa tendência intimista que o acompanhamento ao violão sugere – herança clara da Bossa Nova –, a década que se abria consolidou um formato de apresentação pública da música popular que reunia o aparato instrumental levado ao estúdio de gravação também para o palco, de preferência com capacidade para reproduzir a sonoridade ouvida nos discos. Esse formato já havia sido esboçado durante o período dos festivais, mas geralmente se restringia ao momento das apresentações das canções nos certames, não se criando um vínculo de cumplicidade musical entre compositores, intérpretes e instrumentistas/arranjadores. Poderíamos dizer que os próprios critérios de julgamento que mobilizavam platéia e jurados dos festivais não favoreciam qualquer tipo de destaque que pudesse ser dado à figura dos músicos acompanhantes e mesmo aos arranjadores.

O terreno político incerto e de pouca estabilidade institucional aliado ao processo de consolidação da indústria cultural no país no decorrer dos anos 60, de certa forma, contribuíram para a definição dos valores da chamada MPB. Não é à toa que verificamos que aos cantores que tinham respaldo público nos confrontos musicais era dada a condução de programas televisivos. O mesmo se deu com o rádio desde o momento em que se consolidou como divulgador de canções. No entanto, a TV surge com o recurso imagético em movimento que, a princípio, levou a uma análise premonitória equivocada de que seria substituta do rádio. Mas não há dúvida que o surgimento da televisão – e o culto passivo à imagem que ela impõe – contribuirá decisivamente para a individuação do *astro*/intérprete da canção popular. A “imagem da voz” e sua carga dramática aliada à capacidade persuasiva dos conteúdos dos textos colocavam os responsáveis por essas duas dimensões da canção como que “em vantagem” em relação aos instrumentistas e arranjadores no campo da MPB. Surgida nesse contexto, a idéia de MPB será amadurecida a partir mesmo da vitrine dos festivais e terá em

⁹¹ Destacamos os dois primeiros trabalhos de Elomar: os LPs *Nas barrancas do Rio Gavião*, de 1972, e *Na quadrada das águas perdidas*, de 1978; o lançamento de João Bosco no mercado fonográfico, no projeto *Disco de Bolso*, do *Pasquim*, em 1972, com a música “Agnus Sei”, quando se inaugura a parceria com Aldir Blanc; e, no caso de Gilberto Gil, a música “Expresso 2222”, lançada em 1972, no disco homônimo, possivelmente terá sido a que o consolidou no panteão dos grandes violonistas/intérpretes/compositores da música popular feita no Brasil.

Elis Regina, sua maneira de cantar e seu repertório, um dos seus ícones. Além disso, “a MPB foi pensada a partir da estratégia de ‘nacionalização’ da Bossa Nova que traduzia uma busca de ‘comunicabilidade e popularidade’, sem abandonar as ‘conquistas’ e o novo lugar social da canção”.⁹² Da proposta de nacionalização da Bossa Nova, que poderíamos traduzir como uma depuração dos códigos que a associavam ao Jazz, resultou um certo desinteresse pela música desprovida de texto por parte do público que ansiava pelos resultados políticos provenientes desse campo artístico, ao menos até o advento do AI-5, em 1968, quando as ações visando silenciar os letristas e intérpretes da música popular se tornam mais frequentes e consistentes.⁹³

Os quatro primeiros anos que se seguiram ao AI-5 apresentam um quadro valorativo diferenciado no âmbito da canção popular: o músico instrumentista passa a ganhar cada vez mais visibilidade perante o público. É preciso verificar a pertinência do raciocínio que associa esse novo *status* alcançado pelos instrumentistas ao desgaste da fórmula dos festivais localizado no ano de 1972. Segundo Zuza Homem de Mello “o povo brasileiro precisa saber (...) que em 1º de outubro de 1972 terminava o último festival de uma era. Acabou-se. A Era dos festivais saiu do ar”. Assim o autor encerra seu livro no qual faz um apanhado minucioso dos “grandes festivais”.⁹⁴

O músico e compositor Túlio Mourão, ao se referir à sua participação em trabalhos de alguns intérpretes surgidos naquele momento, relata que “aconteceu destes artistas estarem chegando no cenário nacional a partir do Rio de Janeiro e precisavam adotar o figurino profissional da época que incluía ter uma banda com nomes de competência e prestígio”.⁹⁵ O caráter gregário que a prática musical do período assume, se contrapõe, em certa medida, ao que se convencionou definir como traço daquela geração, tendo se transformado numa espécie de estigma que a teria caracterizado: geração situada num vazio cultural ou fomentadora de uma “cultura da depressão”.⁹⁶ Aprofundemos, por ora, numa preocupação que parece ser muito específica da região em foco.

Há, no extremo oposto á essa concepção predominante de abordagem da temática

⁹² NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, particularmente às pp.62/9.

⁹³ Para uma reflexão sobre o tema cf. BAHIANA, Ana Maria. “Música instrumental – o caminho do improviso à brasileira”. In: NOVAES, Aduato (coord.). *Op. cit.*, pp.77/89.

⁹⁴ MELLO, Zuza H. *Op. cit.*, p.435.

⁹⁵ Depoimento prestado para este trabalho em abril de 2006. O figurino profissional de que fala Túlio Mourão se refere ao formato comum de bandas que passam a acompanhar os intérpretes em seus espetáculos, cuja formação básica pressupunha a presença de uma guitarra, uma bateria, um contra-baixo, um piano ou teclado e, em alguns casos, uma percussão.

⁹⁶ Sobre o assunto cf. SANTIAGO, S. *Op.cit.*, pp.123/54; VASCONCELOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. Pp.149/81.

nordestina – pelo viés das relações homem/natureza e da própria concepção da música aí identificada –, um outro debate que ilumina aspectos importantes para a compreensão do objeto deste trabalho, também situado naquele contexto. As reflexões do músico Marcus Vinícius sobre a situação de alguns compositores que atuavam nos estados do Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, na passagem das décadas de 60 e 70, podem muito bem ser aplicadas aos artistas ligados à música popular em geral das demais unidades federativas daquela região e de outras áreas “remotas” do país como um todo. Eis um trecho da sua análise:

O compositor nordestino vê-se (...) desde o início de sua carreira, condenado a uma opção: ou permanecer amador em sua terra ou *vir tentar* o profissionalismo nos grandes centros, Rio e São Paulo, que continuam firmes na sua condição de ‘exportadores’ de cultura para o resto do Brasil.⁹⁷ (grifo meu).

Como se pode notar pelo lugar de fala desse autor – ele mesmo um compositor – sua opção pelo *profissionalismo* já havia sido feita no momento em que escreve o texto⁹⁸. Uma das questões postas por ele, portanto, diz respeito à relação entre amadorismo e sedentarismo, de um lado, e profissionalismo e nomadismo, de outro, como opções dadas pela realidade concreta aos sujeitos/artistas em foco. Ou seja, no campo da música, em particular da música popular aqui tratada, a profissionalização do indivíduo estava restrita aos limites dos dois grandes centros “exportadores de cultura” de então. A idéia de profissionalização parece também se fundir com visibilidade ou popularidade da obra do artista. Ou seja, de sua inserção no mercado.

O movimento migratório do segmento artístico para os dois grandes centros citados, nos anos 70, repete o de parte da população retirante da região, supostamente ainda não possuidora de qualificação profissional ou, pelo menos, vulnerável às demandas de um

⁹⁷ ANDRADE, Marcus V. “Algumas notas sobre música no Nordeste”. In: *Vozes Revista de Cultura*. Ano 66. Novembro de 1972, nº 9, pp. 31(703)/40(712). Marcus Vinícius desenvolve a sua análise a partir de sua própria experiência anterior, circunscrita aos estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte.

⁹⁸ O autor é assim apresentado na abertura do texto: “compositor premiado em festivais de Recife (PE) e Cataguases (MG). Ex-professor de Estruturação Musical do Instituto Villa-Lobos. Autor de ‘Idolatrina’ (poema/processo, 1968)”. Id. p 2(674). Para os propósitos deste trabalho, cabe situar o que venha a ser o “poema/processo”, identificado aqui ao livro de Marcus Vinícius. Designa um movimento literário lançado em 1967 com manifesto elaborado por Wladimir Dias-Pino. Destacamos, como ilustração, alguns trechos desse manifesto: “só o consumo é lógica”, “consumo imediato como antinobreza”, “ruído (industrial) levado à categoria de música. Computador eletrônico: como pesquisa musical”. Em 1972, o mesmo Dias-Pino juntou-se a Álvaro de Sá, Moacy Cirne e Neide de Sá no lançamento do Manifesto de encerramento do Poema/processo, onde fazem um balanço do movimento. Nele lemos que uma de suas táticas foi criar “uma linha articulatória Rio/Minas/Nordeste, com frentes autônomas também em Brasília, Santa Catarina e Mato Grosso, (...) aproveitando as poucas condições favoráveis que não mais existem”. O livro de Marcus Vinícius está inserido nesse “processo”, tendo sido lançado em Recife quando seu autor ainda residia na capital pernambucana. Cabe lembrar que a apresentação do livro *Idolatrina* foi feita pelos Tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, presentes em seu lançamento no ano de 68 naquela capital. Confira a reprodução dos manifestos *In TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis, Vozes, 1978. pp. 362/8; sobre alguns procedimentos estéticos dos poetas ligados a essa vertente, cf. HOLLANDA, Heloísa B. de. *Op. cit.*; sobre o lançamento do livro *Idolatrina* cf. ANDRADE, Marcus V. de. *Op. Cit.* p. 36(708).

mercado de trabalho mais generoso, mas tecnicamente desconhecido, do Centro-Sul. Teoricamente, esse mercado estaria capacitado a suprir as necessidades imediatas de sobrevivência do contingente populacional que atraía. No entanto, podemos inferir que o tipo de “desterritorialização” sofrida por um segmento social cujo fruto do trabalho está na origem das relações de produção de um determinado bem – os músicos, intérpretes e compositores/letristas aqui tratados – difere daquele onde os indivíduos estão obrigados a substituir a própria natureza do seu trabalho. Além disso, o significado da arte como lazer a coloca num patamar diferenciado pelo que oferta de capital simbólico às tramas das relações sociais. E é o valor de uso de sua dimensão simbólica que a coloca em regime de coexistência “entre o concreto do mundo e o transcendente”.⁹⁹

É necessário, nessa altura, considerar alguns aspectos pontuais da experiência central deste trabalho, que diz respeito especificamente aos migrantes dos estados do Ceará e do Piauí, e que, talvez, aponte para a iluminação de suas razões.

Assim, em meados da década de 70 o jornalista Nelson Mota, escrevendo sobre a situação encontrada pelo grupo de músicos cearenses no mercado de discos de então, constatava: “tempos duríssimos para todos. O desafio da construção de uma carreira artística numa barra extremamente pesada. Mais pesada que a enfrentada pelos baianos, há uns doze anos”. E concluía:

“Os cearenses ainda chegaram com mais esse peso nas costas: apresentar um trabalho novo e original logo depois que Gil e Caetano já tinham pintado e bordado, virando e revirando a mesa, explodindo no sol dos cinco sentidos”.¹⁰⁰

Simultaneamente, o “boom” de nordestinos no mercado do disco pela via Rio/São Paulo coincide com uma conjuntura diferente de tudo o que havia ocorrido até então em termos de ambiente musical/cultural no Brasil:

“O Estado deixa às empresas privadas a administração dos meios de comunicação de massa e investe, sobretudo, na esfera do teatro (Serviço Nacional de Teatro), do cinema (EMBRAFILME), do livro didático (Instituto Nacional do Livro), das artes e do folclore (FUNARTE)”.¹⁰¹

Para Renato Ortiz, através do desenvolvimento da televisão como veículo de integração nacional,

⁹⁹BOSI, Ecléa. “Cultura e desenraizamento”. In BOSI, Alfredo (org.) *Cultura Brasileira – Temas e situações*. São Paulo: Editora Ática, 2004. p 18.

¹⁰⁰MOTTA, Nelson. “A influência dos sete anos na explosão musical cearense”, In *Jornal do Brasil*, 1976. Disponível em www.gd.com.br/ednardo, sítio eletrônico dedicado a divulgar a trajetória artística de Ednardo.

¹⁰¹ORTIZ, Renato. *Op. Cit.*, 1986, p.87.

A indústria cultural adquire (...) a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a idéia de ‘nação integrada’ passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional¹⁰².

Ou seja, no momento em que os artistas migrantes de várias regiões do país – não só daqueles dois estados – chegam aos centros hegemônicos da indústria da cultura, estão configuradas forças de atuação no setor com as quais ele terá que se defrontar. O que chama atenção, de início, é justamente a constituição de um movimento migratório formal, associado a uma região específica do país, no campo da música popular: o reconhecimento da conformação de um *boom* musical nordestino no mercado do centro sul no início dos 70, o que nos remete novamente ao caráter gregário identificado ao período, mas agora como dado exclusivo do grupo originário dessa região. A surpresa se revela porque a presença no centro-sul de migrantes nascidos nos estados da região Nordeste e ligados à música popular é uma constatação que vinha de longa data. O tema da migração e as conseqüências freqüentemente nefastas para os que por ela passam encontram em “Meu enxoval”¹⁰³ um bom exemplo para que se considere a recorrência dessa temática na música brasileira, tratada pelos próprios protagonistas¹⁰⁴. A gravação dessa canção por Jackson do Pandeiro, em 1958, ganha uma conotação especial para este trabalho, pois Jackson vai ser considerado um dos “mestres” nordestinos de gerações passadas – como Luiz Gonzaga e João do Vale -, “redescobertos” na década de 70¹⁰⁵. Em sua trajetória e imagem boa parte dos jovens artistas da nova geração, vindos daquele espaço geográfico específico, vai se mirar e legitimar-se. Não fosse o caráter debochado e brincalhão da própria figura de Jackson do Pandeiro, associado à levada rítmica e harmônica do samba-coco – gênero como essa canção é classificada – e o trágico da história que “Meu enxoval” narra seria insustentável:

eu fui para São Paulo/ procurar trabalho/ e não me dei com o frio/ tive que voltar
outra vez para o Rio/ pois aqui no Distrito Federá/ o calor é de lascar/ e veja o meu
azar/ comprei o *Jornal do Brasil*/ emprego tinha mais de mil/ e eu não arranjei um
só/ telefonei para vovó/ ela tem uma bodega em Recife, Pernambuco/ eu disse pra
ela que estou quase maluco/ e não tenho nem onde morar/ o que é que há?/ tô

¹⁰² ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 1988. p.165.

¹⁰³ Música de Gordurinha e José Gomes (Jackson). Cf. MOURA, Fernando e VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro – O rei do ritmo*. São Paulo: Ed. 34, 2001. P.325.

¹⁰⁴ Há, nesse contexto, uma música que, apesar de não ser pontualmente relativa à migração, incorporou dados estatísticos com demonstrativos de percentuais das populações migrantes do Nordeste para o Centro-sul. Essa música é “Carcará”, de João do Vale, interpretada por Nara Leão no *Opinião* – numa segunda edição do espetáculo, Maria Bethânia substituiu Nara. Na voz de Bethânia “Carcará” ganhou um apelo dramático tal que levou a cantora baiana a se projetar para o grande público no início de sua carreira. Ao final da canção era declamado de forma densa, num crescendo que acompanhava as subidas de tons e semitons da canção, o seguinte texto: “em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de seus estados natais; 10% da população do Ceará emigrou, 13% do Piauí, mais de 15% da Bahia, (17% de Alagoas)”. *Apud* HOLLANDA, Heloísa B. e GONÇALVES, Marcos A. *Op. cit.*, p.24.

¹⁰⁵ Jackson do Pandeiro participou, em 1972, do Festival Internacional da Canção, da Rede Globo, defendendo com Geraldo Azevedo e Alceu Valença a música de autoria deste último intitulada “Papagaio do futuro”.

dormindo ao relento/ valei-me Nossa Senhora/ o meu travesseiro é o *Diário da Noite*/ e o resto do corpo fica na *Última Hora*/ mas se eu voltar/ aquela turma lá do norte me arrasa/ principalmente o povo lá de casa/ que vai perguntar por que é que eu fui me embora/ por isso eu vou ficando/ dormindo aqui na porta do Municipal/ com quatro mil réis eu compro um enxoval/ *Diário da Noite* e a *Última Hora*.

Como foi dito, sempre se valorizou, em análises da música popular feita no Brasil, a importância dos autores das letras de canção, dentre outros aspectos, por assumirem o papel de cronistas do cotidiano em que vivem. Particularmente, quando seus textos refletem mudanças de comportamento diante de um novo evento tecnológico introduzido na vida das pessoas. É assim que “Pelo Telefone”¹⁰⁶ e “Não tem tradução”¹⁰⁷, por exemplo, figuram entre as músicas de nosso cancionário que melhor teriam traduzido a repercussão pública da incorporação de novos objetos técnicos e linguagens, em particular os que dizem respeito aos veículos de comunicação. “Meu enxoval” figura entre as canções que nos dão notícia dos anseios de um migrante desempregado e sua relação de esperança em um possível trabalho a se alcançar através do noticiário do jornal impresso. Retratada com ironia, a perspectiva do sujeito com relação a esse veículo de comunicação se vê alterada e adquire um outro valor de uso que consolida a condição do indivíduo como “exército de reserva” do mercado de trabalho. No caso, a perspectiva do retorno à terra natal significa o reconhecimento da derrota pela não identificação e assimilação à nova terra alcançada.

Pois foi precisamente a temática da volta, do retorno, que esteve presente e reforçada, também, em um dos primeiros projetos fonográficos no qual se envolveu Caetano Veloso logo após sua chegada ao Brasil¹⁰⁸. Ainda em 1972, ele gravou uma canção de Luiz Gonzaga em parceria com Zédantas, composta e lançada originalmente em 1950, “A volta da asa branca”: “Já faz três noites que pro norte relampeia/ E a Asa Branca ouvindo o ronco do trovão/ Já bateu asas e voltou pro meu sertão/ Ai, ai eu vou me embora vou cuidar da plantação (...)”¹⁰⁹.

Gravada naquela oportunidade em disco compacto simples contendo duas músicas, essa canção apareceu no projeto *Disco de Bolso*, realizado em parceria entre o jornal *Pasquim* e a gravadora *Phillips*. O *Disco de Bolso* teve vida curta. Dos dois únicos compactos em vinil

¹⁰⁶ Polêmica canção considerada marco na história da música popular brasileira urbana, tida como o primeiro grande samba de sucesso reconhecido e registrado com essa classificação, cuja gravação se deu em 1917. Sua autoria pertence a Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos), que a registrou em parceria com Mauro de Almeida. Cf., dentre outros, SILVA, Flávio. “Pelo telefone e a história do samba” In: *Revista Cultura*. Brasília, Ministério da Educação e Cultura, ano 8, nº 28, jan./jun., 1988, pp. 64/74.

¹⁰⁷ Samba de Noel Rosa também conhecido como “Cinema falado” e gravado em 1933. Cf. “Noel Rosa” (verbete). In: (*EMB – EPPF*).

¹⁰⁸ Deve-se registrar que o mesmo se deu com Gilberto Gil ao lançar a canção “Back in Bahia”, de sua autoria, no já mencionado LP *Expresso 2222*, primeiro após o retorno do exílio.

¹⁰⁹ “A volta da Asa Branca”, toada (Zédantas / Luiz Gonzaga; 1950; 800699b). In: “Discografia”, 78 rpm. DREYFUS, *Op. cit.*, p.319. (Fragmento)

que levou ao mercado – ambos em 72 –, o segundo trouxe, além da referida parceria Gonzaga/Dantas interpretada por Caetano, o jovem compositor Raimundo Fagner, com uma composição sua e de seu conterrâneo Belchior: “Mucuripe”¹¹⁰.

Idealizado pelo cantor e compositor Sérgio Ricardo, esse projeto tinha por intenção “encaminhar aqueles talentos que apareciam com uma bela produção merecedora de destaque infinitamente superior ao que perambulava pela mídia”.¹¹¹ Morador do bairro da Urca, no Rio de Janeiro, Sérgio Ricardo recebia em sua casa, onde também funcionava sua firma ZEM (Zelão Editora Musical) e seu estúdio, “os jovens compositores e cantores vindos de todas as partes do Brasil à cata de oportunidade para mostrarem seus trabalhos”¹¹². O *Disco de Bolso*, portanto, foi uma iniciativa que se propôs *alternativa* ao que a “grande mídia” estava divulgando¹¹³. É preciso frisar que, naquele momento, aparecem sintomas de condescendência com relação ao papel da mídia entre um setor engajado e politizado da música popular, arredio com relação a uma convivência sem conflitos entre arte e mercado; a constatação de que era preciso saber fazer um uso racional dos recursos do setor e de que não haveria como escapar aos seus desígnios. Caberia ao artista manter uma postura crítica com relação ao conteúdo e à forma da mensagem contida em sua obra.

Portanto, entre o consagrado Caetano e o desconhecido Fagner do *Disco de Bolso* a imagem que despontava de forma compacta era a de dois nordestes, confrontados de uma maneira, ao mesmo tempo, explícita, bem marcada, dúbia e aproximada na esfera da canção popular: o sertão e o litoral. Estamos, portanto, do ponto de vista do conteúdo musical, diante de duas categorias de migrantes: uma representada pelo migrante tradicional, que é o de origem interiorana sem qualificação profissional para a indústria e exposto ao conflito entre o campestre e o urbano; a outra categoria diz respeito ao migrante supostamente iniciado às condições urbanas, que possui algum nível de letramento e está mais ou menos familiarizado com uma dinâmica industrial típica dos grandes centros. Se a temática da migração está esboçada em “A volta da Asa Branca” através da possibilidade do seu fim, pela presença da chuva no sertão e o retorno do migrante para os braços de Rosinha (“a linda flor do meu sertão pernambucano”), em “Mucuripe” ela se ausenta do conteúdo. A migração está presente nesta canção sob outra ótica.

¹¹⁰ Naquela gravação para o *Disco de bolso*, Fagner se faz acompanhar do pianista Ivan Lins, de sua própria voz e de violão por ele tocado.

¹¹¹ RICARDO, Sérgio. *Op.Cit.*, p.230.

¹¹² *Id. ibid.*

¹¹³ Sobre as diferenças, no mercado fonográfico, entre produções alternativas, marginais e independentes, cf. FERREIRA, Clodomir S. *Op cit.* Pp.19/22.

“Mucuripe” já havia sido premiada em um Festival da canção, de Brasília, no ano anterior a essa gravação para o *Disco de Bolso*. Em sua experiência de migração, Raimundo Fagner se instalou inicialmente na Capital Federal, ali ingressando em um curso universitário, no ano de 1971. Vencido o festival com “Mucuripe” naquele mesmo ano em que chegara à cidade, o jovem compositor viu-se motivado a rumar para o eixo Rio/São Paulo e largou os estudos acadêmicos. No ano seguinte, ele foi convocado pelos organizadores do mesmo festival em que se sagrou vitorioso para participar daquela edição de 72, agora como jurado. Foi no retorno a Brasília que Fagner manteve o primeiro contato com Clodo Ferreira, também compositor, migrante, nascido no estado do Piauí e morador da Capital Federal. Clodo e seu parceiro Zeca Bahia repetiram o mesmo feito de Fagner no festival de 1971: levaram o prêmio de primeiro lugar com a música “Placa Luminosa”. Esse é um dos pontos onde o objeto desta pesquisa se configura. Por ora, e voltando ao Rio de Janeiro, basta apontar que o cenário onde o enredo da canção “Mucuripe” se situa é o da capital cearense, portanto uma canção praieira, mais próxima do universo temático das canções de Dorival Caymmi do que de Luiz Gonzaga¹¹⁴:

As velas do Mucuripe/ Vão sair para pescar/ Eu vou levar as minhas mágoas/ Pras águas fundas do mar/ Hoje à noite namorar/ Sem ter medo da saudade/ E sem vontade de casar/ Calça nova de riscado/ Paletó de linho branco/ Que até o mês passado/ Lá no campo ind’era flor/ Sobre o meu chapéu quebrado/ Um sorriso ingênuo e franco/ De um rapaz novo encantado/ Com vinte anos de amor/ Aquela estrela é dela/ Vida, vento, vela leva-me/ Daqui.¹¹⁵

É preciso reafirmar que, embora sertaneja, “A volta da Asa Branca” é uma canção de esperança, de sinal de boa safra, de auto-suficiência da região nordestina. E não é uma esperança situada no futuro, no porvir, mas no presente, no aqui e agora, por mais sazonal e temporária que seja a perspectiva de usufruto dessa “boa safra”, obediente aos ciclos da natureza.

Retomando, neste ponto, a idéia de integração nacional percebida através da disseminação e alcance da TV, como veículo por excelência da indústria cultural em conformidade com aquele presente, vejamos de que maneira dois dos artistas partícipes do núcleo do nosso objeto comentam musicalmente a inserção desse veículo no cotidiano do sertão:

¹¹⁴ Uma aproximação entre essas duas imagens de Nordeste, a partir da obra de Caymmi e Gonzaga pode ser consultada em RISÉRIO, Antônio. “O solo de sanfona”. In: *Revista da USP – Dossiê MPB*. São Paulo: USP, Dezembro/ janeiro e fevereiro de 1989/90. pp. 35/40.

¹¹⁵ “Mucuripe” foi incluída no primeiro LP de Fagner, lançado em 1973, cujo título é *Manera Fru Fru, Manera – O Último Pau de Arara*, gravado pela Phillips/Phonogram.

Lá no meu sertão tem o peso do mormaço na imensidão/ Tem o cheiro de bagaço de cana no chão/ Desafio, vaquejada, noite de São João/ Prato fundo de coalhada, leite, requeijão/ Tem morena e tem a torre da televisão/ E eu digo bye, bye bye baião/ Não há mais gente, ó não/ Ta tudo enfrente da televisão/ Tem muito leite em pó, mungunzá com dietil/ Tem uma lua de metal pelo céu desse Brasil/ bye, bye bye baião/ Nas salas de visitas onde cochilam os coronéis/ Passeiam pelo espaço Apolo 8 Apolo 9 Apolo10/ bye, bye bye baião.¹¹⁶

Em aproximação à linha de raciocínio até aqui desenvolvida, onde o suposto retorno do migrante/exilado, na voz de Caetano Veloso, está diretamente associado à incorporação da noção de modernidade pelo baião de Luiz Gonzaga, torna-se sugestiva a idéia de que esse retorno no plano simbólico se refira à entrada da TV no dia a dia do sertão e, com ela, o baião apropriado e redimensionado. Nesse sentido, a música “Bye Bye Baião” como que antecipa o conflito observado nas práticas cotidianas do lugar, sendo alteradas pela presença do aparelho televisor. O baião teria que percorrer um caminho inverso para poder adentrar novamente “nas salas de reboco”¹¹⁷ dos lares sertanejos e “nas salas de visitas” dos coronéis locais: pela via da TV.

A citação de um fragmento textual e musical do clássico sertanejo “Luar do sertão”, na música de Rodger e Dedé, remete a um tempo mítico repleto de bucolismos, de um sertão imaculado, anterior, inclusive, ao baião “moderno” de Gonzaga. Os autores de “Luar do sertão”, Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco (João Teixeira Guimarães), são precursores do que se convencionou chamar música sertaneja, aquela cuja temática se distancia da urbe.

Apesar de ser esse seu nome original, Catulo nasceu em São Luis do Maranhão, mas viveu dos dez aos 17 anos no sertão do Ceará. João Pernambuco, no entanto, incorporou ao seu nome o referencial do estado natal. Seus nomes estão também estreitamente ligados à consolidação da modinha, do lundu e do samba como gêneros urbanos da canção popular e suas atuações no meio musical ganharam relevância na sociedade carioca de fins do século XIX e primeiras décadas do XX. A João Pernambuco é atribuído o lançamento de uma nova moda musical no país: ele organizou o Grupo Caxangá, que atuou na década de 1910, cujos “integrantes vestiam-se como sertanejos nordestinos e utilizavam instrumentos típicos”. O nome do grupo Caxangá surgiu a partir de uma canção sua com versos de Catulo: a toada “Cabocla de Caxangá” foi sucesso no carnaval carioca de 1914. O choro “Sons de carrilhões”, de sua autoria, é hoje considerado peça obrigatória entre os estudantes de violão das

¹¹⁶ RODGER E TETI. *Chão Sagrado*. LP Continental, 1974. Faixa 1, lado A: “Bye, bye, baião”, de Rodger Rogério e Dedé Evangelista.

¹¹⁷ “Numa sala de reboco” é uma referência ao baião de José Marcolino e Luiz Gonzaga, gravado por Gonzaga no LP *A triste partida*, de 1964.

academias. As biografias de Catulo destacam que ele seria “o responsável também pela reabilitação do violão nos salões da alta sociedade”, tendo inspirado o escritor Lima Barreto na criação do seu personagem Ricardo Coração dos Outros, do romance *O triste fim de Policarpo Quaresma*¹¹⁸.

A abordagem da temática da televisão aqui presente ilumina a concepção de que a música desses artistas dialoga com seu tempo, inclusive quando se manifesta como tentativa de rompimento com a lógica que lhe é intrínseca. Ao mesmo tempo, ela possui uma historicidade que convoca referentes de outras temporalidades, ao fazer uso da paráfrase, no exemplo de “Bye Bye Baião”, de um trecho de música tornada clássica e vinculada a um processo reconhecido como precursor da atmosfera sertaneja no terreno da canção popular realizada no Brasil. O historiador francês Roger Chartier faz uso do pensamento de C. Schorske no intuito de orientar uma pesquisa no âmbito da história cultural que vislumbra essa dupla dimensão:

O historiador procura localizar e interpretar temporalmente o artefacto num campo em que se intersectam duas linhas. Uma linha é vertical, ou diacrônica, pela qual ele estabelece a relação de um texto ou de um sistema de pensamento com as manifestações anteriores no mesmo ramo de actividade cultural (pintura, política, etc.) A outra é horizontal, ou sincrônica; através dela, determina a relação do conteúdo do objeto intelectual com o que vai surgindo ao mesmo tempo noutros ramos ou aspectos de uma cultura.¹¹⁹

Pois esse cenário onde a televisão se torna hegemônica ocupará um espaço significativo da produção musical desses artistas migrantes que, paradoxalmente, são seus beneficiários diretos. O trato com a temática referente às relações do artista com a televisão não é exclusividade do repertório desse grupo de compositores. No entanto, na música “Carneiro”, de Ednardo e Augusto Pontes, por exemplo, a abordagem dos novos caminhos que o artista e sua obra devem percorrer a partir da “democratização” televisiva é também referenciada:

Amanhã se der o Carneiro, carneiro/ Vou me embora daqui pro Rio de Janeiro/ As coisas vem de lá/ E eu mesmo vou buscar/ *E vou voltar em videotapes*/ E revistas supercoloridas/ Pra menina meio distraída/ Repetir a minha voz/ E Deus salve todos nós/ E Deus guarde todos vós¹²⁰. (grifo meu).

¹¹⁸ Cf. TINHORÃO, José R. *A música popular no romance brasileiro – Vol. II: século XX (1ª Parte)*. São Paulo: Ed.34, 2000, particularmente o capítulo “Lima Barreto e os romances de crítica social”, às pp.13/64; TINHORÃO, J.R. “A Modinha”. In *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, pp.9/45; verbetes dedicados a João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense podem ser consultados em (EMB – PEF), *op. cit.*

¹¹⁹ SCHORSK, C. *Fin-de-siecle Vienna. Politics and culture*. Nova Iorque, A. A. Knopf, pp. XXI – XXII. *Apud* CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, Rio de Janeiro: Editora Bertand Brasil, 1990, pp. 63/4.

¹²⁰ “Carneiro” é uma música feita em parceria entre Ednardo e Augusto Pontes. Foi lançada no primeiro disco individual de Ednardo *O*

É pela mediação perpetrada pela TV que o retorno do artista migrante está agora condicionado. A legitimação de sua obra passa pelo critério de aceitação por esse meio. Só assim, então, ele será recebido novamente em sua terra, pelo retorno virtual. O próprio Ednardo, estendendo mais o diálogo com outros referentes que impõe novos valores e regras de conduta aos indivíduos, reflete de forma irônica o aprisionamento que caracterizaria esses tempos publicitários:

Ultimamente ando às vezes preocupado/ Vendo a cara tão risonha das crianças/ Nas fotos, nos anúncios/ Nos cartazes das paredes/ Dando idéia que algo vai acontecer/ É receita certa pra sensibilizar/ Pra esconder/ Pra mentir ou pra vender/ Vejo as caras tão risonhas/ Tão lindinhas, tão risonhas/ Nos jornais/ Nas paredes, nas Tvs/ Eu não gosto desses *dedos que me apontam*/ Eu não gosto dessas frases que me dizem/ “O futuro deles está nas suas mãos” / Pois é, seu Zé, sei não/ Não me esqueço que algum dia fui risonho/ Com a carinha bonitinha pra valer/ Quem guardou o meu futuro/ Quem guardou o meu futuro/ Quem guardou o meu futuro/ Me dê.¹²¹ (grifo meu).

Esboça-se no discurso musical do artista uma espécie de “satanização” da comunicação em massa que encontra na TV sua forma mais bem acabada. Pode-se dizer que já havia sido suplantada a “época ainda relativamente ingênua da televisão brasileira”¹²². Segundo Carlos Calado, se referindo a um programa de TV levado ao ar na segunda metade da década de 60, “sem combinações prévias dos participantes com a produção, no sentido de apimentar mais as disputas, o programa da TV Record era pouco mais que uma simples brincadeira de salão”.¹²³

Por outro lado, pode-se considerar que a sociedade brasileira da década de 70 ainda não havia atingido a etapa de “acumulação de comunicação” que, segundo alguns defensores do “tecido da mídia e da comunicação”, ao ser atingida “a consciência do ser humano se transforma e ele se torna capaz de um reconhecimento coletivo dessa ampliação das possibilidades de saber e das capacidades de transformação, únicas que podem lhe assegurar mais liberdade”.¹²⁴

A “satanização” aqui esboçada sugere que o artista possui a consciência de que está diante de uma categoria simbólica imposta por um Estado autoritário diante do qual ele não pretende capitular. Segundo Bourdieu,

Romance do Pavão Misterioso, de 1974.

¹²¹ “Receita da felicidade” é uma música de autoria de Ednardo, gravada em 1977 no disco *O azul e o encarnado*, pela gravadora RCA.

¹²² Nesta citação e na seguinte, o autor se refere ao programa *Esta Noite se Improvisa*, que consistia em levar duas pessoas para uma disputa musical onde seriam testados a memória e o domínio do repertório da canção popular brasileira. Cf. CALADO, Carlos. *Tropicália – A história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed.34, 1997, p.114.

¹²³ Id. ibd.

¹²⁴ NEGRI, Antônio. “Infinitude da comunicação/Finitude do desejo”. In PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina*. São Paulo: Ed.34, 1993, pp.173/6.

Os símbolos são instrumentos por excelência da integração social: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação (...), eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração lógica é a condição da integração moral.¹²⁵

O artista migrante, portanto, resiste em aderir à construção identitária proposta pelo regime militar respaldada na noção de integração que a TV objetivava. Em sua canção, o compositor evoca uma imagem importada que ficara marcada como símbolo da convocação para a guerra: os dedos apontados como que a cobrar uma responsabilidade dos indivíduos na execução de campanhas perpetradas pelo Estado encontram na figura de Tio Sam¹²⁶ o similar externo perfeito dos projetos dos militares como, por exemplo, o do MOBREAL – Movimento Brasileiro de Alfabetização. E aqui ele remete ao *slogan* utilizado nesta campanha, só que reconstruído: em “o futuro deles está nas suas mãos” lê-se “você também é responsável”, verso da canção que embalou a campanha de implementação daquele projeto educacional e que, curiosamente, foi interpretada por dois conterrâneos seus: Dom e Ravel nasceram no estado do Ceará¹²⁷.

Mas será a busca de uma síntese resultante dos encontros e desencontros entre campo e cidade, agora levada como tema para o cerne da canção, o foco das nossas investigações sobre as representações e construções identitárias desse grupo de artistas. Como abertura para essas reflexões e encerramento deste capítulo, lançamos a semente com a primeira canção da parceria Climério e Ednardo gravada em disco, que possui o sugestivo nome de “Estaca Zero”:

Cada braça de caminho/ um soluço de saudade/ *toda vereda de roça/ vai descambar na cidade/* e a gente fica sereno/ desconhecendo o destino/ e com um sorriso besta/ de quem sabe onde chegar/ a cada prédio ou palmeira/ luz de neon ou luar/ elevador capoeira/ gente vai se assustar/ mas faz de conta que sabe/ que tem um canto na estrada/ chamado estaca zero/ onde a gente pode dizer/ o rumo que quer tomar. (grifo meu).¹²⁸

¹²⁵ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p.10.

¹²⁶ Sobre a imagem do Tio Sam Cf. SANTOS, Charteris S. et alli “A figura do Tio Sam na propaganda política dos Estados Unidos”. Disponível em www.ufrgs.br/propeq/livro3/charteris/charteris.pdf

¹²⁷ Sobre esses dois artistas cf. ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record, 2002. Particularmente os capítulos 12 (pp.211/31) e 15 (pp.269/95).

¹²⁸ “Estaca Zero”, música de Ednardo e letra de Climério. Gravada no disco LP EDNARDO – *Berro*. São Paulo: RCA, 1976.

Capítulo III

“Toda vereda de roça vai descambar na cidade”

No capítulo anterior conduzi minhas reflexões no sentido de fornecer elementos para uma avaliação do caráter supostamente “moderno” atribuído à música originária do Nordeste do país, no início da década de 1970. Com isso, intentei verificar possíveis desdobramentos discursivos que trouxessem para o campo da canção outras representações acerca da música ali realizada que ultrapassassem o traço “regional” atribuído a esse mesmo caráter. A presença de artistas provenientes de diversas partes do Brasil no mercado de discos situado hegemonicamente no centro/sul é uma constatação evidenciada na quase totalidade da literatura aqui consultada. Em função dessa hegemonia, que é antes de tudo relativa a uma concentração econômica nessas áreas geográficas, as demais instâncias de relação social foram também afetadas por um estatuto hierárquico, onde tudo que não estivesse situado no eixo hegemônico era tido por regional. A exceção, no campo musical, talvez ficasse a cargo do estado da Bahia, possuidor de um discurso identitário historicamente construído sob sua autonomia artística. Uma rápida passagem por esse histórico discursivo da identidade musical baiana pode dar conta do que estamos falando.

A configuração dessa identidade iniciou-se no momento mesmo que se considera a “pré-história” da nossa música popular. Dos seus primórdios com a Carta de Caminha, onde se registra o que teria sido a primeira “tertúlia” musical entre a cultura autóctone e a vindoura, nos arredores do Monte Pascoal, ao poeta Gregório de Matos, já no território-colônia, com suas récitas andarilhas ao som da viola pelas ruas do Recôncavo. Da importância dedicada aos terreiros das “tias baianas”, importados ao Rio de Janeiro na passagem dos séculos XIX ao XX, quando da oficialização do abolicionismo, passando pelo compositor e ator Xisto Bahia (Salvador, 1841 – Caxambu, 1894), a quem é atribuída a autoria da primeira música gravada em disco no país pela Casa Edson: o lundu “Isto é Bom”, lançado em 1902, na voz de *Baiano* (Manuel Pedro dos Santos/ Stº Amaro da Purificação, 1870 – Rio de Janeiro, 1944). Fechando este ciclo “primitivo”, aponta-se novamente o mesmo *Baiano*, intérprete, desta vez, da gravação do controverso *samba* “Pelo Telefone”, no ano de 1917.

Posteriormente, a *baianidade* se consolida com Assis Valente (Santo Amaro, 1911 –

Rio de Janeiro, 1958), com o pseudo-baiano Ary Barroso (Ubá/MG, 1903 – Rio de Janeiro, 1964) e, sobretudo, com Dorival Caymmi (Salvador, 1914), no período conhecido como “época de ouro” da música popular brasileira. Por esse tempo, a “baiana” Carmen Miranda (Marco de Canaveses/Portugal, 1909 – Beverly Hills/EUA, 1955), reforçou o estereótipo e personificação típica da mulher local, exportando uma imagem exo-erótica para Hollywood e para o resto do mundo onde houvesse uma sala de projeção cinematográfica. Além do mais, em fins da década de 1950, João Gilberto marcaria permanentemente a contribuição baiana ao movimento da zona sul carioca denominado Bossa Nova.

A síntese de todo esse processo de construção de uma identidade musical baiana/brasileira – do ponto de vista de alguns estudiosos – se dá com o Movimento denominado Tropicalismo. A Tropicália ditou para a estética da música popular, a partir do seu advento, o que a literatura baiana de Jorge Amado determinou para a teledramaturgia brasileira no período imediatamente posterior: uma tendência, às vezes excessivamente explorada até às raias do improvável; noutras vezes, apontando um tipo de apropriação bem original. Basta observarmos os desdobramentos das contribuições musicais tropicalistas para o reaquecimento de algumas manifestações carnavalescas de rua em Salvador, de blocos afro e trios elétricos¹²⁹. No momento da saída de cena dos baianos Tropicalistas, surge um grupo com uma proposta musical e comportamental consistente que, ao longo de sua existência, deu à Bahia um sentido de coletividade alternativo, exacerbando o viés contracultural de feição hippie que aquele movimento apenas tangenciara: a comunidade dos *Novos Baianos*.

O destaque que damos, no entanto, a uma geração de jovens artistas nascidos em dois estados da federação em particular se encaminha para uma direção que antes revela o diferencial e a complexidade que possui relativamente ao universo musical onde se dá sua inserção. Estamos nos referindo à noção matricial, designativa dessa experiência, que encerra de maneira muito particular uma infinidade de contradições e uma diversidade de sentidos para além dos contornos que seu significado comum requer: o *Pessoal do Ceará*. Tratar, então, a música objeto desta pesquisa como uma manifestação pós-tropicalista só se justificaria como intenção de situá-la cronologicamente com relação à outra. Não quer dizer que o movimento capitaneado por Gilberto Gil e Caetano Veloso tenha passado despercebido para esse grupo de artistas. Impossível, como não passaram nem a bossa nova, nem a jovem

¹²⁹ Sobre a música de rua em Salvador, confira GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop em Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000; e GÓES, Fred de. *O país do carnaval elétrico*. São Paulo: Corrupio, 1982.

guarda, nem a obra de artistas situados noutros tempos e espaços. Ao contrário, encontraremos voluntárias aproximações e tentativas de distanciamento entre umas e outras, seja no plano estético, político, comportamental ou onde quer que fosse possível.

Em estudo específico sobre o grupo de artistas situados nesse contexto e associados exclusivamente às fronteiras do estado do Ceará, a socióloga Mary Pimentel Aires afirma que:

Longe está a idéia de considerar a existência de uma proposta estético-musical única de um grupo homogêneo. (...) os compositores cearenses tinham propostas diversificadas, o que os unia naquele momento era o fazer cultural que envolvia em consequência um processo de profissionalização artística, base real para o conhecimento e o reconhecimento público.¹³⁰

Aqui retomamos a idéia de profissionalização como uma conquista a ser realizada tendo por horizonte o reconhecimento público. Meta que parecia só ser atingível na medida em que os indivíduos se deslocassem para o centro/sul, onde se concentravam os recursos técnicos mais avançados da indústria, na época. A idéia de profissionalização assim concebida – inclusive por alguns artistas – podia levar, no entanto, a um entendimento reduzido da questão ou então a critérios de julgamento que nos encaminhariam para uma armadilha quantitativa. Em primeiro lugar, nem todo artista se dispunha a rumar para o centro/sul no sentido de se profissionalizar, ou seja, nessa acepção, alcançar o estágio de profissionalismo legitimado pela incorporação ao mercado e pelo reconhecimento do público. Segundo, nem todos aqueles que o fizeram alcançaram esse fim. Por outro lado, não havia uma lógica de mercado que pudesse estabilizar a posição “profissional” do artista a partir da manutenção de sua aceitação pública. Noutras palavras, o reconhecimento profissional do artista na medida de sua aceitação pública era incerto, havendo casos de desaparecimento imediato do artista “profissionalizado” logo após sua consagração pelo público.

A idéia de profissionalização no âmbito do que estamos chamando música popular não pode se confundir e ser medida pelos indicadores de vendagem de discos, deduzindo daí que o resultado adveio da capacidade de manejo dos recursos técnicos da indústria. O grau de complexidade das relações extra-musicais no campo da canção popular, verificadas naquele momento, fez com que o entendimento corrente do significado de profissionalização ficasse subordinado à inserção do artista no mercado, ao resultado matemático estabelecido entre a qualidade técnica do produto cultural acabado – o disco – e sua boa aceitação pelo maior

¹³⁰ AIRES, Mary P. *Terral dos sonhos – O cearense na música popular brasileira*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará/Multigraf Editora, 1994; p.101. Esse é um importante trabalho com o qual dialogamos e que permitiu uma apreciação mais minuciosa das trajetórias dos artistas que atuavam no Ceará.

número possível de ouvintes. Nessa medida o critério predominante de julgamento profissional esbarrava necessariamente em uma noção cara àqueles que desejavam o reconhecimento dentro do segmento da MPB: a idéia de estandardização e banalização do processo criativo.

Por outro lado, podemos entender essa profissionalização apenas como uma etapa de reconhecimento por parte das gravadoras situadas no Rio e em São Paulo. Ou seja, a avaliação do profissionalismo de um artista passava pelo crivo da aceitação dos homens de gravadora, ou produtores. O que pode ser observado é que ao longo da década foram se configurando novas e diversificadas práticas de relacionamento entre o artista, a indústria e o público. Em seu estudo sobre a indústria fonográfica e as alterações sofridas nas relações de produção existentes entre artistas e gravadoras naquele período, a antropóloga Rita Morelli identifica e avalia o novo quadro que se formava no Brasil concernente a essa indústria:

(...) as companhias de disco assumiam cada vez mais a função de divulgação dos artistas de MPB, invertendo-se a relação anteriormente existente entre o aparecimento e a gravação: ao invés de surgirem com um novo trabalho, que despertasse a atenção do público e que, conseqüentemente, interessasse as companhias, parece que os novos artistas de MPB interessavam antes a essas companhias e elas é que faziam a apresentação do trabalho desses artistas ao público.¹³¹

O estudo realizado por essa autora nos dá idéia da dimensão dos conflitos relativos à expectativa de algumas gravadoras com relação ao traço regionalista de alguns artistas surgidos à época. Sua ênfase recai sobre o tipo de imagem do artista que foi sendo configurada a partir dessas novas relações de produção e como a imprensa acompanhava essas alterações.

Uma averiguação mais detida nas trajetórias individuais desses artistas irá apontar, ao mesmo tempo, para o que poderíamos chamar de competição interna pela apropriação do capital cultural em jogo. Tomemos as reflexões de Nestor Canclini sobre o pensamento de Pierre Bourdieu, quando este trata especificamente da idéia de campo artístico como um campo cultural autônomo, para se pensar a forma como o fenômeno aqui tratado se manifestou, em semelhança com o quadro que ele analisa. Segundo esse pensamento,

Os que detêm o capital e os que aspiram possuí-lo promovem batalhas que são essenciais para entender o significado do que é produzido; porém essa competição tem muito de cumplicidade e através dela também se afirma a crença na autonomia do campo. Quando nas sociedades modernas algum poder estranho ao campo – a Igreja ou o governo – quer intervir na dinâmica interna do trabalho artístico mediante a censura, os artistas suspendem seus confrontos para aliar-se em defesa da “liberdade de expressão”.¹³²

¹³¹ MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991. Pp. 58/9. Esse trabalho toma como modelos de relação entre artista e indústria as trajetórias de Fagner e Belchior nos anos 70.

¹³² CANCLINI, Nestor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina

A censura era um dado concreto da realidade brasileira dos anos 70, especialmente em sua primeira metade, durante o governo do General Emílio Garrastazu Médici. Sua presença na canção popular – ou sua contrapartida na promoção de um repertório musical ufanista e apologético do país – esteve posta no cotidiano de um número significativo de artistas, de Odair José a Chico Buarque de Holanda, indisfarçável ou silenciosamente.¹³³

Nessas condições, podemos dizer que a década de 70 apresentou um quadro sócio-político propício para que as desavenças internas no campo artístico fossem relegadas a um plano secundário. Não quer dizer que os desacordos e conflitos interpessoais ou intergrupais desapareceram, mas a intervenção estatal no âmbito do processo criativo funcionava como mais um elemento de agregação, cumplicidade e solidariedade entre os indivíduos de um campo cultural por ela vitimado.

No entanto, um tipo de corporativismo diferenciado e à parte se manifestou como traço próprio àquele grupo de migrantes saídos do Ceará, quando do seu aparecimento, e que não dizia respeito ao quadro conjuntural imediato da política no país, no que ela possuía de mais antiartístico. A referência para a constituição dessa outra representação gregária, nesse caso, não foi o que afligia a criação cultural – a censura –, mas apontava para uma espécie de condução e transferência voluntária do que eram as especificidades locais dos artistas daquele grupo para o âmbito da música popular: o estado do Ceará, ou uma suposta estética musical cearense. Um paradoxo se confirmava: por um lado, o apoio da classe artística de modo geral em torno da manutenção da autonomia criativa – o que pressupunha o apagamento das diferenças; por outro, a afirmação da diferença através do discurso regionalizado, que teoricamente chocava-se com o ideal universalista da MPB.

Quando se fala em amadurecimento e “modernização” da música popular realizada no Brasil dos anos 70 penso que se deve considerar, acima de tudo, o tipo de alargamento de sua área de atuação e as possibilidades inscritas a partir dos aspectos estéticos de seu núcleo

Lessa. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997; p.36.

¹³³ A menção aos trabalhos desses dois artistas aqui, para dar a entender uma abrangência significativa no campo da recepção da música popular feita no Brasil, é proposital, mas não provocativa. Tem por intuito ilustrar o “campo minado” no qual se configurava a criação na música popular do período, entre o controle oficial do Estado e o “patrulhamento” dos grupos de esquerda. A princípio, os trabalhos desses dois artistas atenderiam a públicos diferenciados, sendo muito pouco provável, à época, que um ouvinte de Chico Buarque de Holanda assumisse publicamente qualquer interesse pela música de Odair José. Talvez o contrário fosse mais provável. Nem mesmo a aproximação entre Caetano Veloso e Odair José, ocorrida em São Paulo por ocasião do espetáculo Phono73 (1973), amenizou os sectarismos da platéia dita “de esquerda”. No entanto, três anos após esse evento, o encontro entre Chico e Odair se deu virtualmente e, digamos, mais espontaneamente – distanciado dos ideais “antropofágicos” ou “revolucionários” traduzidos na esfera da música popular. Em seu segundo disco individual, após a experiência meteórica do grupo *Secos e Molhados*, Ney Matogrosso levou ao repertório do LP *Bandido* as canções “Mulheres de Atenas”, de Chico, e “Cante uma canção de amor”, de Odair. Para uma consulta sobre a censura na música popular do período, onde são contemplados os trabalhos desses dois artistas, confira VASCONCELOS, Gilberto. *Op.cit.* e ARAÚJO, Paulo C. *Op.cit.*, respectivamente. Para saber sobre o disco *Bandido*, confira “Ney Matogrosso: ‘não sou a Maria Callas da América Latina’”. In BAHIANA, Ana M. *Nada será como antes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, pp.201/5; publicado originalmente no jornal *O Globo*, em 21/10/1976.

principal: a própria canção no que ela possui de mais pessoal e humano, ou seja, a relação entre canto, texto e música. Assim, a verificação da forma como se efetuam as relações e interseções de experiências pessoais, específicas entre os artistas aqui tomados, pode apontar para uma clarificação de sentidos possíveis da história da música popular brasileira na década de 70, despojada de qualquer tipo de categoria ou ação intencional que pudesse aprisioná-la ou limitá-la, ou, ainda, que pudesse determiná-la. Tal perspectiva, no entanto, elimina o risco da defesa de um *esteticismo* exacerbado, na medida em que não perde de vista que

Hoje como ontem, a estética não pode pretender sua total autonomia com relação às demais esferas da sociedade, sob a pena de cair na mera reprodução da ideologia estética – que não é nada mais do que uma ideologia política ‘glamourizada’ que esconde a sua face conservadora.¹³⁴

É da ênfase no repertório desses artistas, tratado não como produto acabado, mas como etapa de um processo intersubjetivo, da relação entre os atores e desses com o público, que se pretende estabelecer uma apreciação dialógica com a história da música popular brasileira dos anos 70. Creio que todos os obstáculos ou incentivos que por ventura pudessem advir da adesão ou divergência com a ideologia do Estado e/ou com as imposições do mercado foram, de certa forma, equacionados pelos artistas ligados à música popular realizada no Brasil naquele momento, talvez mais do que em qualquer outro período anterior da história do país.¹³⁵ E é plausível pensar que desse panorama se pode inferir sobre aspectos relativos ao amadurecimento mencionado e à re-significação da noção de MPB em sua dimensão estética, tomados como sintoma da perda do que havia de glamour conservador em sua essência, naquele momento. Está em aberto, portanto, a questão da autonomia, tanto do artista, quanto da dimensão estética da arte, assim como do campo artístico.

Nessa medida é que se retoma a idéia de “estaca zero” como um ponto significativo do encontro entre Ednardo e Climério, situada em um registro fonográfico de meados da década de 70. Se a intenção é fazer com que esse encontro salte para fora do disco, é preciso posicionar seus autores no campo da atuação artística. Convém, para tanto, averiguar e analisar alguns episódios musicais manifestados em um determinado festival da canção ocorrido após o ano de 1972¹³⁶, e assim iniciar nossa busca.

¹³⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005. P. 21.

¹³⁵ Algumas conclusões a que chega Rita Morelli em sua pesquisa, sobre o que identifica como uma imagem de “desprestígio” compartilhada pela crítica para com os artistas dessa geração, podem corroborar o que estamos dizendo: “estes novos artistas não contaram com canais de comunicação com o público que fossem anteriores ou alternativos em relação àqueles que lhes foram proporcionados pelas próprias gravadoras. Sendo assim, a condição de produto da indústria fonográfica ou de produto ‘comercial’ de seu trabalho se tornou muito evidente para os críticos, o mesmo não acontecendo com os artistas de MPB mais antigos [os ligados à Bossa-Nova e à Tropicália, por exemplo, ainda atuantes]”. In MORELLI, R. Op. cit. p.176.

¹³⁶ Como dissemos, esse ano é tomado, por alguns autores, como de esgotamento da fórmula dos festivais.

O festival *Abertura* ocorreu nos dois primeiros meses de 1975, no Teatro Municipal de São Paulo, realizado pela Rede Globo de Televisão. Esse concurso pode ser considerado o primeiro acontecimento musical, posterior à fase áurea desses eventos, que mobilizou nacionalmente platéias de telespectadores em torno de um encontro dessa natureza. Do ponto de vista da crítica, de parte do público e de alguns artistas – principalmente aqueles vindos da época de ouro dos festivais –, este teve uma importância menor para a história da música popular brasileira¹³⁷. Entretanto, o que nos interessa é justamente tentar rever, pela apreciação de alguns episódios ocorridos naquele festival, sentidos possíveis que ultrapassam essa compreensão e esse seu significado comum. Chamando atenção, é claro, para o fato de que a almejada plausibilidade da avaliação que se segue talvez tenha se descortinado pelo distanciamento temporal do olhar relativamente ao acontecido, o que não a legitima como mais nem menos verdadeira.

Chama atenção naquele concurso justamente o que ele representou de re-configuração de códigos ligados à formação imaginária de alguns espaços consolidados do território nacional a partir do cancionário popular, em sua visibilidade e dizibilidade. Por mais que alguns processos musicais populares de alteração no imaginário coletivo aqui apontadas já viessem se esboçando desde princípios da década, através, inclusive, do surgimento de alguns desses artistas mencionados, é possível que tenha sido a partir desse festival que seu alcance foi dimensionado em escala de maior abrangência. E não há dúvida que isso se deveu, em grande parte, pela mediação televisiva. Tomemos como exemplo um referente externo ao eixo central deste trabalho – que, no entanto, é essencial para a compreensão de sentidos presentes nas representações hegemônicas de um topo significativo da nação, a partir da música popular – para que se vislumbre a dimensão do que está sendo dito.

Quando o compositor Luiz Melodia subiu ao palco do *Abertura* para cantar “Ébano”, uma das questões postas pela sua presença foi a da pertinência dos códigos que associavam tradicionalmente a favela ao samba. Melodia nasceu e foi criado no Morro de São Carlos, no Bairro de Estácio de Sá, do Rio de Janeiro. Como se sabe, foi no Estácio que surgiu a primeira Escola de Samba com essa designação, em fins da década de 1920: a “Deixa falar”. Um dos seus criadores foi o compositor Ismael Silva que, junto com Nilton Bastos, Heitor dos Prazeres, Bide e Armando Marçal, era componente do que ficou conhecido como “Os Bambas do Estácio”. A

¹³⁷ Escrevendo sobre Luiz Melodia, em 1976, o jornalista Tárík de Souza assim qualificou o festival: “No *aguado* festival ABERTURA, dois anos atrás (sic), Melodia que ficara restrito a algumas situações isoladas, apesar do sucesso inicial, reaparecia” (grifo meu). Cf. “Luiz Melodia”, in SOUZA, Tárík e ANDREATO, Elifas. *Rostos e gostos da música popular brasileira*. Porto Alegre: L & PM Editores Ltda., 1979. O texto sobre Melodia assinado por Tárík de Souza foi originalmente publicado no *Jornal do Brasil* do dia 18 de abril de 1976.

expressão “Bambambã”¹³⁸, para designar o sujeito influente, valente e de muita habilidade pra compor sambas, surge desse contexto. Além do mais, os sambas do Estácio, para alguns analistas¹³⁹, inauguram uma fase “moderna” do gênero, em contraposição ao samba *amaxixado*¹⁴⁰, até então em voga, representado por músicos e compositores como Donga, Pixinguinha, Sinhô, Caninha¹⁴¹ e outros.

A canção “Ébano” trouxe elementos claramente herdados do *Jazz* para o palco do Municipal de São Paulo, em 1975. A recorrência de elementos musicais “exógenos” (*jazz, reggae, salsa, blues*) na trajetória artística de Luiz Melodia, convivendo simultaneamente com um repertório de choros e sambas-canções, o tornou alvo de críticas por parte de uma vertente guardiã das tradições do samba e do morro. A persistência da crítica motivou uma resposta musical irônica da parte do artista algum tempo depois: Melodia juntou-se ao parceiro Ricardo Augusto e, no início da década seguinte, gravou um samba marcado por uma rítmica *funk* e uma instrumentação *jazzística* onde se defendia das denúncias de estrangeirismo:

Disseram no jornal televisão/ Que eu não gosto mais de samba/ samba/ Jornal
televisão está no ar/ Mas *eu sou bamba/ bamba/ A lógica se mostra, deixa estar/ A*
luz do sol, a cor do mar não se fabrica/ Em minhas veias corre sangue a batucar...
(Grifo meu).¹⁴²

Vejamos, no entanto, o que nos interessa nesse festival que mais precisamente diz respeito à região Nordeste. Quando a referência é essa região, aqui mediada por alguns dos seus representantes presentes na etapa final do *Abertura* – que assim como Luiz Melodia eram pouco ou nada conhecidos do grande público, até aquele momento¹⁴³ –, verifiquemos o que ofereceram de releitura do lugar de onde vieram.

Djavan nasceu em Maceió, capital do estado de Alagoas, e apresentou um samba de

¹³⁸ A verificação etimológica desses termos aponta para os primórdios das discussões acerca da noção de *malandragem* na história da música popular brasileira. Confira *História do Samba*, São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Globo, 1997. Fascículo 4.

¹³⁹ Como, por exemplo, Sérgio Cabral e José Ramos Tinhorão. Cf. PEREIRA, Arley. “No Estácio, da *Deixa Falar*, o samba aprendeu a sambar”. In *História do Samba*. Id., pp.70/4.

¹⁴⁰ O samba *amaxixado*, como o próprio adjetivo indica, é aquele ainda marcado pela predominância de elementos constitutivos do maxixe, em especial os relativos às células rítmicas e melódicas. José Ramos Tinhorão nos informa que o maxixe apareceu no Brasil por volta de 1870, como dança. Segundo ele, “foi a primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil. Nascido da maneira livre de dançar os gêneros de música em voga na época – principalmente a polca, a *schottisch* e a mazurca –, o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar os ritmos das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão”. Esta longa citação em nota apenas se justifica na medida em que confronta, ao contexto dos anos de 1970, uma evidência acerca da presença estrangeira na formação de um gênero coreográfico e musical *brasileiro*, cem anos antes dos episódios aqui investigados. Cf. TINHORÃO, José R. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. Pp.59.

¹⁴¹ Este não pode ser, no entanto, considerado um grupo homogêneo em suas feições musicais. Ao contrário, discutia-se o confronto entre um samba de terreiro, ou de Partido Alto, de Pixinguinha e seus companheiros, em oposição ao samba urbano de Sinhô. Para as diferenças entre Sinhô e Pixinguinha, por exemplo, confira ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.

¹⁴² “O sangue não negra”, de Luiz Melodia e Ricardo Augusto, foi lançada no LP *Felino*, de Luiz Melodia, em 1982.

¹⁴³ Considerando que o disco é o veículo por excelência de divulgação da obra dos artistas, destacamos que, no ano de realização do *Abertura*, aqueles aqui mencionados encontravam-se na seguinte situação com relação ao mercado fonográfico: Luiz Melodia havia lançado apenas um LP, o *Pérola Negra*, em 1973, e tinha visto ampliado um pouco mais seu público em função das gravações de duas músicas suas por Gal Costa e Maria Bethânia: a música título do seu primeiro disco, “Pérola Negra”, e “Estácio Holly, Estácio”, respectivamente. Alceu Valença havia gravado o disco da série *Quadrafônico*, com Geraldo Azevedo que, como foi dito, obteve pouca repercussão, em 1972. Quando do Festival *Abertura*, o primeiro LP individual de Alceu, *Molhado de Suor*, havia sido recém lançado. Além disso, o público poderia conferir sua participação na trilha sonora do filme *A noite do espantinho*, do compositor e cineasta Sérgio Ricardo – onde atuou também como ator – e que foi lançada em LP no mesmo ano de 1974. Djavan não havia lançado nenhum disco autoral no mercado até aquele momento. Sua participação em disco se restringia a alguns fonogramas incluídos em trilhas sonoras de novelas da *Rede Globo*, onde atuava como intérprete desde 1973.

sua autoria: “Fato Consumado”, título de sua canção, não trazia qualquer referência ao lugar de origem do autor, seja em seu texto, seja na música. No caso da dimensão musical de seu samba, a associação canto/lugar não ocorreu por esse gênero – o samba – não se associar à forma tipificada como própria à sua região, estado ou cidade natal.

Por sua vez, Alceu Valença apresentou “Vou danado pra Catende”, composição de sua autoria com citação de versos do poeta Ascenço Ferreira e que pode ser muito bem qualificada como um repente psicodélico. Se a um tempo a psicodelia sonora musical pareceu ser uma idéia improvável e “moderna” demais para ser incorporada por um nativo emancipado de São Bento do Una, cidade do estado de Pernambuco onde nasceu Alceu Valença, por outro lado se apresentou como muito bem apropriada a um diálogo com a linguagem poética dos folhetos de cordel – especialmente a de linhagem apocalíptica –, da rítmica das emboladas, de cocos e repentes dos cantadores de feira, nos versos musicais urbanos de “Vou danado pra Catende”.

No entanto, foi da parceria entre outros dois artistas – um nascido no Ceará, outro no Piauí – que se pôde verificar com maior clareza o deslocamento, naquele evento, dos códigos estabelecidos e identificados pela música popular a um topo específico do país: o Nordeste. A canção “Vaila”, de Ednardo e Brandão, é uma valsa, com arranjo de orquestra e viola nordestina que, se do ponto de vista melódico não causaria qualquer tipo de estranhamento no público – pelo contrário, a valsa está disseminada no cotidiano musical brasileiro desde sua associação com a modinha e com o choro, ocorrida na segunda metade do século XIX no país¹⁴⁴ –, no que diz respeito ao seu texto trouxe para a obra desses artistas um dado mais claramente desvinculado à noção de identidade musical nordestina. Não seria equivocado dizer que a letra dessa canção se aproxima, em procedimentos estéticos, daquela presente em projetos mais experimentais no campo da música popular, realizados nesse contexto¹⁴⁵. Eis o texto de “Vaila”:

Belo este corpo belo / nu com entretelas/ te de metal levas/ canscansado/ Fetabre es
esta febre solta/ Vobe turno savadale/ canscansada levas/ cabelos turvos/ Lírica esta
orgia lenta/ lenta húmus e cristal/ Zir (zsh) sizudo torto/ não, não, sizudo morno/
torto impecável, mão e gesto/ lá vai/ lá vai lá/ vaila/ baila/ baila.¹⁴⁶

¹⁴⁴ No verbete dedicado à valsa do dicionário do folclore, Câmara Cascudo dá a entender que a ocorrência da valsa só se faz sentir nas zonas rurais. Ele afirma que “ainda continua viva e atual nas festas do interior. Inútil informar do seu prestígio urbano”. Consideramos que, mesmo sem prestígio, a valsa é um gênero que pode ser reconhecido mesmo por pessoas que habitam a cidade.

¹⁴⁵ Refiro-me, em especial, aos discos *Araçá Azul* (1973), de Caetano Veloso, *Ou não* (1973), de Walter Franco, e *Dedalus* (1974), de Marcus Vinícius.

¹⁴⁶ A transcrição desta letra respeitou a divisão métrica e a ortografia como foram impressas na contra-capta do disco *Berro*, de Ednardo, onde ela aparece gravada em 1976. Seu primeiro registro surgiu no LP *Abertura*, lançado pela Som Livre em 1975, com doze das dezesseis

Afora as possibilidades de apreensão de valores semânticos sugeridos pelos versos tortos, líricos, *sisudos*, desse baile orgiástico, onomatopéico e neológico de Brandão e Ednardo, podemos notar um deslocamento dos signos associados aos seus lugares de origem também no que diz respeito às estruturas musicais da obra apresentada no *Abertura*: a princípio, melodia e harmonia da valsa “Vaila” também não transportariam, de imediato, o público espectador ao Ceará ou ao Piauí. Aliados do que poderíamos chamar de uma memória histórica dita “cultura”, as representações predominantes acerca desses dois estados – e da região Nordeste tomada como um todo coeso – se referem, quase que exclusivamente, à miséria. Mas a uma miséria bem localizada: no campo, ou seja, uma miséria fundada ao mesmo tempo em um referencial que, contraposto à noção de modernidade/urbanidade do centro/sul à época, se constituía como signo pré-moderno. O quadro se agravava ainda mais por se tratar de uma região e seus estados tomados, em sua totalidade, por uma das categorias formativas do seu espaço: o sertão¹⁴⁷. Portanto, uma linhagem europeia da valsa que remontasse ao Brasil aristocrático do século XIX, ou sua popularização por todo o país dos anos que se seguiram, ou ainda sua associação com as modinhas, poderiam ser descobertas como referências de “Vaila”. Mas não o foram.

À época do festival *Abertura*, Ednardo era um daqueles artistas cuja imagem estava fortemente integrada à representação do *Pessoal do Ceará*. Isso considerando a ideia de *Pessoal do Ceará* como uma sugestão fixada a partir do disco coletivo *Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará*, lançado no mercado em 1973¹⁴⁸. A consistência da representação inscrita no que seria o subtítulo do LP e inaugurada através desse disco coletivo – reunindo Tetty, Rodger e Ednardo – já poderia ser discutível, no ano seguinte ao seu lançamento, pois não houve mais novos discos lançados com essa formação e designação. No entanto, a concepção de grupo unido, em torno de um percurso coletivo,

músicas finalistas do festival.

¹⁴⁷ Digno de nota é o estudo realizado pelo professor de literatura Willi Bolle sobre um retratado do percurso da *jagunçagem* como discurso, tomando como mote a fala do narrador em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, segundo o qual “Jagunço é o sertão”. Bolle observa que “enquanto em Euclides da Cunha e outros estudiosos, como Rui Facó e Maria Isaura Pereira de Queiroz, os *jagunços*, assim como os *cangaceiros* são apresentados como fenômenos do Nordeste, portanto, mais periféricos – em Guimarães Rosa, a localização do sistema jagunço numa região limítrofe com os centros do poder, incluindo o território do Distrito Federal, confere ao texto o caráter de um retrato alegórico do Brasil. (...) O sistema jagunço, enquanto instituição situada ao mesmo tempo na esfera da Lei e do Crime, *deixa de ser um fenômeno regional e datado*, para tornar-se uma representação do funcionamento atual das estruturas do país”. (grifo meu). BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. – São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. Pp.116/7.

¹⁴⁸ Na página da internet destinada a apresentar a trajetória artística de Ednardo aparece a seguinte nota relativa a esse disco em suas várias edições de lançamento: “Nota - Aura Edições - Por decisão da gravadora, sem conhecimento dos artistas e editores, nos lançamentos das fabricações posteriores, este disco com o mesmo repertório original e artistas possui títulos de capas e artes gráficas diferentes. No disco original o título é: ‘Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem - Pessoal do Ceará’. Nos posteriores, os títulos de capa e artes gráficas são: ‘Ednardo E o Pessoal do Ceará’; e ‘Ednardo - Ingazeiras - E o Pessoal do Ceará’. Ao indagarmos sobre mudanças de artes gráficas e títulos de capa, a gravadora informou que o contrato da gravadora com artistas, prevê possibilidade de alteração de arte gráfica e títulos das capas a seu exclusivo critério, em relançamentos...”. Cf. www.gd.com.br/ednardo

extrapolou a natureza original da idéia resistindo aos percalços que levaram ao seu rápido esgotamento como projeto fonográfico de perspectiva durável, e chegou mesmo a se impor como uma representação ainda mais ampla do que a experiência empírica pudesse demonstrar, em etapa posterior.

As diferenças de propostas musicais internas ao grupo de artistas situados no contexto do *Pessoal do Ceará*, que poderia ser um fator de complementaridade, flexibilização e adensamento em torno da idéia orgânica, se mostraram pouco eficazes no sentido de unificação do grupo em projetos fonográficos comuns e posteriores, não obstante a capacidade criativa demonstrada pelos três artistas que conduziram o projeto do disco inicial. Além das presenças imediatas dos três “intérpretes”, ganhava voz, naquele disco, uma parte dos indivíduos que vinha de atuações destacadas na cena musical fortalezense antes da migração de alguns deles: Dedé Evangelista, Ricardo Bezerra, Augusto Pontes, Tânia Araújo e Raimundo Fagner aparecem como autores ou co-autores de canções gravadas no LP, ao lado dos também compositores Rodger e Ednardo. Em seus trabalhos seguintes, o núcleo principal do disco coletivo, formado pelo trio, já não aparecia mais junto. Os discos *O romance do Pavão Misterioso*, de Ednardo, e *Chão Sagrado*, de Rodger e Tetty, ambos lançados em 1974, ou seja, imediatamente posteriores ao registro inicial, trazem seus nomes acompanhados da inscrição indicativa “do Pessoal do Ceará”.

Se somarmos a esses três trabalhos o primeiro LP de Fagner, *Manera Fru Fru Manera*, lançado em 73, podemos dizer que um número significativo de intérpretes e compositores do estado do Ceará estava formado e representado no mercado do centro/sul: Brandão¹⁴⁹, Petrúcio Maia, o iniciante Fausto Nilo, além de Belchior, completam o time de compositores *cearenses* presentes nesses primeiros Lps lançados até ali. A controvérsia com relação ao nome de Belchior em especial se deve ao fato desse artista não compactuar, desde o início, com a idéia de participar de um projeto coletivo em torno do nome do estado natal. Fagner também não aderiu ao projeto.

Rita Morelli atribui a existência do *Pessoal do Ceará* a dois fatores que disseram respeito à conjuntura em que se encontravam esses artistas: um relativo às expectativas em torno da eclosão de um novo movimento musical na MPB e o outro, uma expectativa das gravadoras as quais eles estavam ligados, “em relação aos artistas vindos do Nordeste, de

¹⁴⁹ Como foi dito anteriormente, o letrista Brandão nasceu no estado do Piauí, na cidade de Floriano. Seu trabalho no campo da canção popular, no entanto, só ganhou relevo através desse grupo de artistas saídos do Ceará. A essa altura Brandão já se tornara cidadão fortalezense.

quem esperavam naquele momento que fizessem um trabalho tipicamente nordestino e não propriamente um trabalho de MPB”.¹⁵⁰

O texto de Morelli também informa que o compositor Marcus Vinícius estava nos planos de ser incluído no projeto do *Pessoal do Ceará*. Porém, ele preferiu lançar seu disco individualmente, como Belchior.¹⁵¹ A presença de Marcus Vinícius – e não só ele - próximo a esse grupo na primeira metade da década de 70, na cidade de São Paulo, é significativa também sob o ponto de vista do tipo de discussões que se travavam naquele momento entre eles. Ednardo relata como se davam esses encontros:

O programa *Mixturação*, da TV Record, gravado semanalmente no Teatro Record - na rua Augusta, e depois o *Mambembe* da TV Bandeirantes, gravado no Teatro Paramount, ambos dirigidos por Walter Silva, também eram pontos naturais de encontros. Chegávamos de manhã e os ensaios e gravações demoravam bastante, então a gente aproveitava para colocar a conversa em dia. Participaram destes programas o *Pessoal do Ceará* (eu, Rodger, Teti, Belchior, Cirino, Pequim, Jorge Mello), os *Novos Baianos*, o *Grupo Capote*, Simone, Paulinho Nogueira, os irmãos Clôdo, Climério e Clésio (...), Walter Franco, *Secos & Molhados* (...), Marcus Vinícius e Anah, Renato Teixeira, enfim era muita gente. Mas não havia o ambiente que tínhamos em Fortaleza, no Bar do Anísio ou Estoril¹⁵².

No artigo publicado pelo compositor Marcus Vinícius, a que nos referimos em capítulo anterior, há uma outra questão posta por ele que pode ser tomada como uma preocupação comum entre esses artistas, particularmente entre os saídos de estados da região Nordeste: “Até que ponto, excetuando-se aquilo que a tradição folclórica (sic) resolveu convencionar, existe uma ‘Música Nordestina’, com características próprias, além do zabumba, da viola e da sanfona?”.¹⁵³

Não cabe aqui uma investigação mais aprofundada dessa tradição *folclórica* a que se refere Marcus Vinícius. Considerando sua experiência anterior à migração, concernente à sua participação como signatário de alguns manifestos lançados em Recife na década de 60¹⁵⁴, sabemos que sua crítica se direcionava a um tipo de pensamento dominante, na época, no âmbito acadêmico universitário de algumas capitais do Nordeste, relativo à música da região. Em Recife, um dos alvos dessa crítica era um grupo de intelectuais representados por, dentre outros, Ariano Suassuna, e seus seguidores em torno do que ficou conhecido como

¹⁵⁰ MORELLI, R. *Op. Cit.*, p. 62.

¹⁵¹ Idem, p.63. O primeiro disco de Belchior, intitulado *Mote e Glosa*, gravado em 1974, teve regência, direção musical e arranjos de Marcus Vinícius.

¹⁵² “Ednardo: Na asa do vento”. Entrevista concedida por Ednardo a Eleuda de Carvalho, para *Agulha – Revista de Cultura* # 45, Fortaleza – São Paulo, maio de 2005. Disponível em www.revista.agulha.nom.br/ag45ednardo.

¹⁵³ ANDRADE, M. V. *Op. cit.* P.31.

¹⁵⁴ Refiro-me aos documentos intitulados “*O que é o Nosso Tropicalismo ou Vamos Desmascarar o Nosso Subdesenvolvimento*”; e “*O Inventário do Feudalismo Cultural Nordestino*”, ambos lançados em 1968. Para maiores detalhes sobre eles, confira ANDRADE, M. *Op. Cit.*; e TELES, José. *Op. Cit.*, pp.110/20.

Movimento Armorial.¹⁵⁵

Podemos deduzir que a aproximação entre Marcus Vinícius e Belchior, particularmente, tenha fortalecido o ideal de ambos em não se adequarem ao projeto coletivo em torno do *Pessoal do Ceará*. Mas, será que a idéia de fazer um trabalho conjunto já havia sido articulada antes mesmo do processo de migração desses artistas? Vejamos como um deles responde a essa questão:

Quando residíamos em Fortaleza, o tempo de todos era ocupado pelo aspecto de fazer músicas e letras, teatro, artes plásticas, etc., tudo que estivesse no contexto artístico. Também tínhamos nossos estudos em faculdades e trabalhos. Naquela época, até talvez por causa do curto tempo disponível de cada um, não existia na maior parte dos participantes a preocupação organizacional, projetos, ou cogitar trabalhos futuros. A vida era, como é, urgente! Claro que alguns tinham o enfoque de pensar o todo, entre eles, Augusto Pontes, sem dúvidas, tinha esta visão futura. (...) *De certa forma sabíamos que, uma parte significativa das pessoas iria desaguar em outros espaços. Nossa cidade de Fortaleza, naquele momento, era pequena ou não comportava tanta criatividade. Certo é que existia uma inadequação às propostas de todos, naquele momento. Não sei se houve projeto arquitetado neste sentido, as necessidades de todos foram se desenvolvendo de forma grupal e individuais sem concepções à priori. O fato é que no êxodo existem direções em três partes, alguns foram para Brasília, outros para o Rio de Janeiro e outros para São Paulo. E sempre que possível mantínhamos contactos (...).*¹⁵⁶ (Grifo meu).

O depoimento de Ednardo coincide com outros prestados por alguns dos artistas do grupo de Fortaleza quando se trata de Augusto Pontes. Augusto era uma espécie de agitador cultural em Fortaleza, nos anos 60, e a ele é atribuído um papel aglutinador entre os artistas atuantes na cidade naquele momento¹⁵⁷. O título do primeiro disco – *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem* – foi extraído de um poema seu. Porém, antes que esse disco fosse lançado no mercado, Augusto migrou para Brasília assim como uma parte das pessoas ligadas à música no Ceará, naquela época.

Para a musicista Izaíra Silvino, primeira voz a interpretar uma canção de Fagner em disco, a saída dessas pessoas de Fortaleza para Brasília foi decisiva para que elas próprias tomassem consciência do alcance e da qualidade dos seus trabalhos na área cultural¹⁵⁸. Izaíra

¹⁵⁵ Para se entender um pouco das idéias estéticas no pensamento de Ariano Suassuna, confira SUASSUNA, Ariano. “Notas sobre a música de Capiba”, In BORBA FILHO, H. et al. *É de Tororó, Maracatu*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951. Sobre o Movimento Armorial, confira SANTOS, Idelette Muzart F. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1999. Há um importante trabalho sobre a gravadora Marcus Pereira, no Brasil dos anos 70, que dá ênfase às gravações do *Quinteto Armorial* nessa gravadora, numa época em que Marcus Vinícius era um de seus diretores artísticos. Cf. SAUTCHUK, João Miguel. *O Brasil em discos: nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília. Brasília, UnB, 2005.

¹⁵⁶ Depoimento de Ednardo, para este trabalho, enviado via correio eletrônico, em 23 de março de 2006.

¹⁵⁷ AYRES, Mary P. Id., p.70.

¹⁵⁸ Izaíra Silvino atua hoje como professora de música em todo estado do Ceará, mesmo morando em Brasília, cidade que ela só adotou após passados trinta anos da experiência dos companheiros. Bandolinista desde a infância em Iguatu, sua terra natal é Baturité, também no estado do Ceará. Percorreu várias cidades do estado na medida em que seu pai, militar, era transferido para novos encargos da corporação. Conheceu Antônio Carlos Belchior ainda em Sobral, na adolescência. Chegou na capital do estado muito jovem. Em Fortaleza, passou a estudar violino e a dar aulas de Educação Artística em escolas públicas, quando teve por aluno Raimundo Fagner, que se tornou seu amigo.

sempre esteve ligada aos movimentos artístico-culturais do estado do Ceará. Em sua avaliação, as duas grandes lideranças dos movimentos culturais do Ceará na época se deslocaram para Brasília e com isto atraíram muita gente de lá para a capital: Rodger Rogério e Fausto Nilo eram, para ela, as pessoas que possuíam essa liderança legítima reconhecida dentro da universidade, entre o poder público e na sociedade como um todo. Sua opinião sobre esse processo migratório do grupo que se dirigiu para Brasília possui um elemento crítico que está no centro dos nossos interesses:

Eu acredito que eles mesmos não acreditavam que isso era uma força. Que a arte deles fosse de fato arte. Porque nós temos ainda uma cabeça muito colonizada. *A gente precisa que quem esteja fora reconheça que nós somos grandes pra poder a gente dizer que é.* Aí, eu acho que a vinda deles pra Brasília, essa cidade que vinha gente de toda parte e que eles conseguiram ser eles mesmos e a arte deles ser também, junto desse povo todo, eles acreditaram: ‘Rapaz, isso aqui que a gente ta fazendo é sério mesmo’.¹⁵⁹

A primeira participação de Fagner em um festival da canção realizado em Fortaleza (1967) tinha por concorrente uma música de Izaíra. Ele ficou com o primeiro lugar e ela com o terceiro. Tornou-se, na época, muito amiga de Ednardo, que também participara daquele festival. Transitou pela música em suas diversas frentes: a de concerto, através da orquestra da UFCE, onde era violinista; e a música popular, com destaque para o grupo que organizou com um irmão e duas amigas: o *The Sangue Sugars*, muito conhecido na capital cearense, na década de 70. A partir do final dos anos 70, apresentou-se fora do Brasil e por todo o país levando o seu trabalho de regente de coral, atividade a qual continua se dedicando atualmente.

¹⁵⁹ Depoimento prestado por Izaíra Silvino para este trabalho, realizado em Brasília, em 13 de março de 2006.

“Aves da família de arribação”

Da mesma leva de migrantes que se encaminharam para a Capital Federal da qual Augusto Pontes fez parte, vieram Rodger Rogério, Tetty¹⁶⁰, Dedé Evangelista, Fausto Nilo, Mércia Pinto e Raimundo Fagner. Direta ou indiretamente, essas pessoas atuavam na cena musical de Fortaleza no período precedente, mesmo aqueles cuja formação universitária era aparentemente incompatível com o campo artístico.

Uma rápida verificação no repertório do disco do *I Festival de Música Aqui no Canto*, realizado em Fortaleza em 1969, pode nos dá uma idéia da atuação artística do grupo que se encaminhou para Brasília no início dos anos 70¹⁶¹. Rodger Rogério está presente naquele LP como intérprete da música “Fox-lore”, composição sua em parceria com Dedé Evangelista, e como autor da canção “Esquina predileta”, interpretada por Ray Miranda. Por sua vez, Dedé aparece novamente na canção “Encabulado”, feita em parceria com o compositor e arquiteto Braguinha, e interpretada pelo mesmo Ray Miranda. Fagner aparece no disco como co-autor da música “Luzia do Algodão”, composta em parceria com o artista plástico Marcos Francisco e gravada por Izaíra Silvino. Mércia Pinto esteve na organização do festival se responsabilizando pela transcrição para a partitura das músicas inscritas.

Quando, em seu depoimento, Ednardo aponta as três direções possíveis de êxodo – Rio, São Paulo e Brasília – entre aqueles que atuavam no campo artístico no estado do Ceará, naquele momento, surge a dúvida quanto ao *status* que a cidade de Brasília adquirira no imaginário dessas pessoas ao dividir com Rio e São Paulo o interesse de alguns deles que já haviam se iniciado na esfera da canção. Brasília, a princípio, estava longe de ser considerada uma vitrine musical como o eram as outras duas cidades, principais centros aglutinadores do que se produzia em termos de música popular no Brasil de então. O lugar que a capital do país representava especificamente para essas pessoas pode ser apreendido a partir de alguns relatos de suas experiências. Deixemos falar, então, os protagonistas.

Fausto Nilo, o único do grupo naquele momento ainda não envolvido com o fazer

¹⁶⁰ O nome da artista aparece grafado das duas formas: Tetty e Téti. A segunda forma parece ter sido adotada a partir do disco *Chão Sagrado*, feito em parceria com Rodger Rogério, lançado em 1974. Os relançamentos posteriores do disco inaugural *Pessoal do Ceará*, ocorridos após essa data, mantiveram a primeira forma. Seu nome de batismo é Maria Elisete Moraes de Oliveira e sua cidade natal é Quixadá/CE.

¹⁶¹ Algumas trajetórias, no campo da canção, dos artistas que migraram para Brasília são anteriores ao festival mencionado, com exceção de Fausto Nilo, como veremos posteriormente. Tomamos esse festival como referência pela proximidade com o processo migratório observado e por ter sido um registro fonográfico significativo na produção musical do período no estado do Ceará. Para uma perspectiva anterior e mais minuciosa sobre a atuação desses artistas confira AYRES, Mary P. *Op. cit.*

musical no que diz respeito à sua feitura, propriamente dita, assim se refere sobre as motivações que o levaram a mudar-se para Brasília:

A razão principal de minha mudança de Fortaleza para Brasília foi um convite da Universidade de Brasília [UnB] para lecionar. Isto ocorreu quando eu era recém-formado e a faculdade de arquitetura foi reaberta, depois de anos de fechamento, por parte dos estudantes (período da ditadura). Nesta reabertura, a equipe de professores era uma escolha que os próprios estudantes decidiam.¹⁶²

Portanto, no caso de Fausto Nilo, podemos dizer que uma possível dúvida que pudesse ser colocada entre a decisão de migrar para Rio/São Paulo ou para Brasília não estava posta, naquele momento, em função da pertinência do convite feito pela universidade ser compatível com o campo profissional em que atuava. Fausto alega outros motivos que também teriam favorecido a sua decisão por migrar:

Acho que saí também, muito por razões de não suportar não viver bem, nesta época, em minha cidade, onde anteriormente tínhamos vivido descobertas com grande vibração e alegria, a partir daí, transformada em um clima acinzentado pelo chumbo da ditadura, com muitos amigos foragidos, clandestinos, exilados e alguns já mortos.¹⁶³

A migração, em determinado momento, atua como mecanismo de secundariedade, uma manifestação clara de desejo de mobilidade, de recusa das imposições identitárias. É possível que tenha sido um sentimento dessa natureza que mobilizou Fausto Nilo no sentido de preservar o espaço não corrompido da memória afetiva que Fortaleza representava antes de se tornar “acinzentada”.

Durante o período em que foi estudante de graduação no curso de arquitetura em Fortaleza (1965/1970), Fausto Nilo ingressou na militância estudantil, “embora nunca tenha sido militante de partidos ou organizações”. Fausto considera que não sofreu diretamente os efeitos do regime ditatorial, mesmo tendo sido preso em Ibiúna, em 1968, durante o congresso clandestino organizado pela UNE e sediado naquela cidade paulista¹⁶⁴. Assim, se para o grupo de artistas/músicos a cidade de Fortaleza, naquele momento, “era pequena ou não comportava tanta criatividade”, para o militante/arquiteto Fausto Nilo a limitação era de outra natureza, passava pela perda da própria alegria do lugar, agora marcado pela dor. A conclusão a que

¹⁶² Depoimento de Fausto Nilo para este trabalho, enviado via correio eletrônico, em 28 de junho de 2006. Com relação às diversas mudanças ocorridas na Universidade de Brasília desde a implantação do regime militar até a chegada desse grupo de migrantes no início da década de 70, confira o documento “Do ICA ao IDA – Instituto de Artes – Universidade de Brasília”, em particular o tópico referente ao “Estatuto de 1970”, para se entender em que circunstâncias se deu a renovação do quadro docente universitário naquele momento. Disponível em www.unb.br

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ Fausto era vice-presidente do DCE em Fortaleza à época da gestão em que José Genoíno, posteriormente uma das lideranças do Partido dos Trabalhadores, ocupava a presidência do diretório e quando aconteceu o congresso em Ibiúna. Confira “Compositor Fausto Nilo completa 60 anos”, In *Portal Vermelho*, 4 de abril de 2004. Disponível em www.portalvermelho.com.br

Fausto chega a respeito da sua migração, no entanto, vai indicar o caráter ilusório da solução que a saída de Fortaleza pareceu, de início, representar, sob esse aspecto: “A mudança de cenário se configurou como uma esperança de viver num lugar com menos signos destas perdas, embora a prática tenha demonstrado tudo ter sido apenas uma troca de cenários e personagens”.¹⁶⁵

Essa espécie de reificação de cenários e personagens, banalizada pelo regime militar no cotidiano político de qualquer cidade do país, que podemos apreender da fala de Fausto Nilo, talvez encontrasse alento na prática de uma atividade resguardada por um espaço elevado à categoria de templo de resistência: a sala de aula universitária, ou a própria universidade. Quando saem de Fortaleza, as pessoas desse núcleo objetivam encontrar um novo espaço de atuação em uma universidade situada fora da experiência corriqueira e familiar, que havia se mostrado inoperante.

Assim, Rodger Rogério fez o mestrado em Física na UnB¹⁶⁶, área da qual também fazia parte Dedé Evangelista. Fausto Nilo, como foi dito, tinha acabado de se formar arquiteto em Fortaleza e foi convidado a lecionar na Escola de Arquitetura da UnB, o que o motivou a ir residir no Distrito Federal com sua esposa, à época a pianista e professora de música Mércia Pinto. Tetty já era cantora no Ceará e acompanhou Rodger, que era então seu marido, em sua empreitada acadêmica. Em Brasília, Augusto Pontes, que já tinha formação superior em Filosofia no Ceará¹⁶⁷, ingressou na Faculdade de Comunicação Social da mesma UnB, no início da década de 1970. Por sua vez, Fagner mudou-se para Brasília por sugestão de duas irmãs que se fixaram na Capital. No mesmo ano em que chegou, ingressou na universidade também no curso de arquitetura.

Observemos, por sua vez, o depoimento de Mércia Pinto que corrobora o tipo de expectativa presente na fala de Fausto Nilo. Após afirmar que veio acompanhando o marido, “eu me casei e vim morar aqui em Brasília. Eu me mudei pra cá por causa disso”, ela esmiúça o tipo de situação profissional na qual se encontrava em sua cidade natal, antes da migração: “eu era recém formada em piano, achava que podia arranjar um bom emprego aqui, já que lá eu não arranjava nada. Então, tive que sair”.¹⁶⁸ Logo adiante ela declara que para o músico, para o artista é necessário se aperfeiçoar e isso se torna possível na medida em que são

¹⁶⁵ Depoimento de Fausto Nilo para este trabalho.

¹⁶⁶ A pesquisa de Rodger Rogério para o mestrado intitulou-se *Vibrações coletivas de um gás de elétrons no interior de um orbitron* e foi defendida em 1971 na Universidade de Brasília.

¹⁶⁷ Informação prestada por Mércia Pinto durante entrevista realizada para este trabalho. Reunimos trechos dos depoimentos da professora Mércia Pinto prestados em três ocasiões: 16 de janeiro, 17 de fevereiro e 10 de março de 2006, na cidade de Brasília.

¹⁶⁸ Idem

estabelecidas relações com outros ambientes: “eu queria continuar meus estudos (...) E sair do Ceará se apresentou como a possibilidade de um aperfeiçoamento, novas demandas, desafios”.¹⁶⁹

Por outro lado, ela parece ter transferido para sua própria experiência um sistema de representações que sempre esteve presente no imaginário coletivo relativo à capital, desde sua idealização:

Eu me encontrei aqui com tios e parentes que tinham vindo pra cá e se dado muito bem, a minha família estava crescendo muito economicamente. Meus tios e minhas tias vieram *como se aqui fosse o Eldorado mesmo*. Tenho uns tios que vieram, são pioneiros, e estavam ganhando muito dinheiro, a casa muito boa, uma vida diferente. Uma vida mais promissora, *um Eldorado realmente*, com relação à minha família. Não era esse o meu objetivo porque tinha certeza que como pianista, professora de música, como artista, não seria assim. Mas (...) isso passava pra mim como se fosse um lugar onde se vivia bem, se podia viver bem, se podia construir uma vida diferente da que estava vivendo lá em Fortaleza. (grifo meu).¹⁷⁰

Observamos, portanto, que no caso de Mércia Pinto – e não seria equívoco algum dizer que, também no caso de seus companheiros de jornada saídos do Ceará – percebe-se aquilo que Iracilda Carvalho chama de “o mapeamento das regiões de promessa, a móvel localização do Eldorado”.¹⁷¹ Só que, diferentemente do que essa autora aponta ser uma construção discursiva mística e utópica, ou seja, projetada no futuro, e mesmo como solução pragmática às dificuldades materiais individuais e imediatas, o território universitário traz em si o dado da ação coletiva no aqui e agora do presente. A universidade, nesse caso, surge como espaço privilegiado de realização dessa promessa, em seus desdobramentos para fora do aparato institucional refletido nas práticas cotidianas desses indivíduos. Práticas enriquecidas pelo cosmopolitismo que o processo de ocupação da cidade conforma, como se pode depreender da fala da pianista:

Aí, tem o lado também como esposa de um professor universitário, que dava aula na Escola de Arquitetura, de eu ter me encontrado com gente de toda parte, de todo lugar do Brasil. E gente que tinha hábitos completamente diferentes dos meus, muitas vezes. Tinha gente do Nordeste, de todo lugar, do Rio Grande do Sul, também tinha estrangeiro: Então, foi pra mim também um motivo de crescimento, de me recolocar no mundo. (...) Do ponto de vista social, comecei uma vida completamente diferente da que eu estava [vivendo] em Fortaleza, apesar de aqui ter encontrado com uma série de cearenses que também estava vindo pra cá. (...) Tudo era iniciante. E por ser uma coisa iniciante, era uma coisa muito maravilhosa no sentido de que estava tudo começando. Era tudo novo, era tudo improvisado, era tudo muito alegre. (...) Os professores eram muito bem pagos. Pra o salário que a

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ Idem.

¹⁷¹ CARVALHO, Iracilda P. “Brasília: imagens e representações”. In COSTA, Cléria B. da e MAGALHÃES, Nancy A. (Orgs). *Contar história, fazer história – História, cultura e memória*. Brasília: Paralelo 15, 2001. P.175.

gente tem hoje em dia, as pessoas viviam bem melhor.¹⁷²

Curioso pensar que, inicialmente, a proximidade com a instância maior do poder político autoritário não parece ter, como é possível vislumbrar do depoimento de Mércia Pinto, eliminado as esperanças dessas pessoas. Mesmo daquelas cujo histórico de atuação política aparentemente requereria mais cautela:

as pessoas tinham muito medo, na verdade. Talvez essa brincadeira, esse pioneirismo, encobrisse esse terrível medo das pessoas se mostrarem. (...) Eu nunca manifestava minha opinião, estava sempre observando, por ser mulher, porque achava o ambiente muito machista ainda, mas também tinha muito medo.¹⁷³

Havia, sim, uma euforia diante do que poderia representar a universidade como espaço de liberdade, num quadro conjuntural onde esta era diminuta. Assim, a universidade adquire a dimensão da praça, em uma cidade que pela lógica de seu traçado e o agravamento de sua posição política, com relação às demais cidades do país, aparentemente não favoreceria o encontro entre os indivíduos¹⁷⁴. Vejamos com que força esse quadro de otimismo se apresentava:

(...) as festas eram improvisadas, foi um período muito interessante aqui em Brasília, porque a cidade não estava tão construída e tão cheia de coisa como hoje em dia. Então, os caminhos não estavam tão asfaltados. A gente sentia que, “*é aqui que o Brasil vai crescer*”, (...) “*é aqui que está circulando a esperança*” “*é aqui que tem alguma coisa nova*”. A própria universidade era muito fervilhante de coisas, num nível muito mais interessante do que eu estava acostumada a ver lá no Ceará. Pra mim (...) o impacto disso aí foi muito grande.¹⁷⁵ (grifo meu).

A universidade aparece como o “fiel da balança” na manutenção de uma perspectiva ativa dos sujeitos diante do regime político vigente no país: ela, embora contaminada pela lógica do silêncio ou do medo¹⁷⁶, era concebida como um espaço ainda passível de manter viva a manifestação de práticas culturais. Ao mesmo tempo, a expectativa em torno dela

¹⁷² Depoimento de Mércia V. Pinto. Idem.

¹⁷³ O fato de Mércia Pinto pertencer aos quadros do PC do B – Partido Comunista do Brasil, desde meados da década de 1960, trouxe os maiores transtornos relativos a sua aceitação no mercado de trabalho no Ceará, após ter sido presa pelos representantes do regime militar em Fortaleza. Mesmo não tendo qualquer atividade política ligada ao partido, quando dessa experiência de migração para o Distrito Federal, ela foi novamente perseguida e presa na cidade de Brasília.

¹⁷⁴ É digno de nota o episódio envolvendo o encontro casual entre o economista Celso Furtado e o filósofo francês Jean Paul Sartre, em Recife, no ano de 1960. Celso Furtado relata que, improvisadamente, tornou-se o tradutor da conferência do filósofo na Escola de Arquitetura local, cujo carro-chefe da exposição era Brasília. Segundo Celso Furtado, Sartre, comentando sobre a construção da nova capital, “argumentou que a ‘unidade de vizinhança’ era algo que tendia a eliminar a vida privada, assemelhando-se a refúgios. Seu argumento era que, em nossa civilização, a vida pública tende a tudo invadir, alastrando-se em torno de nós de forma asfixiante. Contribuir para desprivatizar o que resta de espaço privado é desumano. Ele mesmo tivera oportunidade de assistir a briga de marido e mulher através de vidraças de apartamentos. Transitar de uma ‘unidade de vizinhança’ à outra requeria um veículo. ‘Tomemos um carro para atravessar a rua’, disse chacoteando. (...) Disse que ia fazer uma revelação: ouvira do próprio Niemeyer que não é possível criar uma cidade capaz de conduzir a um sistema socialista de coabitação em um país que não é socialista. A idéia de Niemeyer, acrescentou, fora construir um sistema onde partilhassem o mesmo espaço habitacional, sem distinção, pessoas que servem e pessoas que são servidas. Mas fora obrigado a descartar essa idéia, forçado pelas circunstâncias.” In FURTADO, Celso. *A fantasia desfeita*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. P.94.

¹⁷⁵ Depoimento Mércia Pinto. Idem

¹⁷⁶ Há uma avaliação de como são equacionados os discursos entre “esquerda” e “direita”, que caracterizam as discussões sobre a universidade brasileira durante os anos 70 em “A universidade e o poder”, In CARDOSO, Irene. *Op cit*, particularmente às páginas 41/5.

demonstra sua aproximação e incorporação como uma instância a mais na rede de sentidos instaurada pelos enunciados míticos associados à construção e ao futuro da nova capital. A permanência ou persistência de um sentimento constitutivo do discurso de fundação da cidade, mantido após o golpe militar, demonstra o alcance dessa representação, no plano emocional, entre as pessoas que para ela convergiram. Por outro lado, isso significava que a dimensão concreta das possibilidades práticas de execução dos sonhos dessas pessoas se apresentava como dado da realidade presente que não dizia respeito ao ideal desenvolvimentista inscrito no discurso original que concebeu a cidade, ideal que ganhou uma dimensão imensurável sob os militares.

Longe, portanto, daquela representação fundada numa perspectiva exclusivamente espiritualista e mística ou, menos ainda, lucrativo-financeira. A universidade possuía, para essas pessoas, autonomia suficiente para mantê-las situadas num quadro mais amplo da realidade do país.

Assim, de certa forma, o sentimento otimista que reunia as pessoas no espaço universitário vai se expandindo para outros territórios do espaço urbano. É quando se verifica o encontro dessas diversas perspectivas de concepção da realidade que a cidade reunia e a conformação do espaço de socialidade e de sociabilidade num regime de exceção:

Brasília foi também um celeiro desses movimentos alternativos (...) Acho que uma das coisas que foi positivo também foi isso. Foi muito sofrido porque a gente era muito ligada uns aos outros. O fato de um pular fora do grupo, o fato de um questionar os movimentos sociais de esquerda, o marxismo, ou os partidos de esquerda, ou a luta armada, ou então a luta urbana, qualquer coisa, era um sofrimento muito grande pra gente. Era como se a gente tivesse perdido um colega, um amigo que tava brincando na brincadeira com a gente. Isso aí foi (...) divisor de águas. *Mas chegava um momento em que todo mundo se unia, o jogo de futebol ali na Colina*¹⁷⁷ ... *Às vezes era num restaurante, ou então num futebol, assim, um time, o Brasil, (...) Isso unia as pessoas. Independente de posição de esquerda, de direita.* Uma outra coisa, que mesmo as pessoas que não eram de esquerda, mas que compreendiam, na verdade eram de esquerda, mas que não eram militantes, protegiam os outros, eram solidários. (...) Então, tinha uma certa proteção àquelas pessoas que radicalizavam as coisas. Do mesmo jeito que existia uma proteção àquelas pessoas que estavam na onda de fumar maconha, ou então de ser hippie, ou então de desbundar, que era o nome usado, desbunde. Tinha uma certa compreensão. Brasília, nessa época, era como se fosse uma mãezona que aceitava e que acolhia toda sorte de porra-louquice. Era muito legal, era muito interessante de conviver, de viver aqui nessa época.¹⁷⁸ (grifo meu).

Michel Maffesoli se refere à sociabilidade e à socialidade como o compartilhamento de espaços onde são estabelecidas relações desde as mais simples, de vizinhança, por

¹⁷⁷ Colina é o espaço universitário destinado a abrigar, originalmente, os professores de outras cidades que vinham trabalhar na UnB. Atualmente abriga também alguns alunos daquela universidade matriculados nos programas de pós-graduação da instituição.

¹⁷⁸ Mércia V. Pinto. Idem.

exemplo, até as mais complexas, como as relativas à memória coletiva e ao imaginário social.¹⁷⁹ Os espaços de socialidade configurados entre essas pessoas que vinham por intermédio da universidade passam, então, a ser consolidados a partir do campo de futebol, do restaurante e em reuniões em torno da TV para acompanhar a transmissão de um jogo, possivelmente da seleção brasileira. São esses os lugares praticados onde se apagam as diferenças entre os indivíduos, inclusive as diferenças de cunho político.

Mas, entre eles, e o grupo do Ceará? Como se davam as trocas e relações no campo da canção quando se encontravam em Brasília? O caso de Raimundo Fagner talvez seja um diferencial em toda a história. Fagner era o mais jovem dentre os que vieram para o Centro Oeste. O peso do envolvimento e compromisso com a universidade não estava tão claro para ele quando se encaminhou para Brasília. Assim, ele narra o momento em que chegou à cidade:

Quando eu cheguei aqui em Brasília tinha o Fausto [Nilo], já professor, que virou parceiro meu já no Rio quando eu fui embora. Que queria fazer música, mas era meio tímido e foi através de uma música, de uma corda que eu dei nele lá no Rio..., quando a gente já foi morar lá. Tinha o Augusto Pontes, que já tava fazendo música com o Ednardo. Tinha o Rodger [Rogério]. Esse pessoal todo já vivia aqui em Brasília e *eu vim aqui meio combinado com os meninos de ir embora pro Rio*. Eu vim aqui pra “tirar a suja” da minha boemia lá no Ceará, que eu não passava no vestibular. Minhas irmãs, a Elizete e a Eliete, que me trouxeram pra cá. Mas aqui foi muito importante, porque eu me organizei, eu pude *botar um rumo na minha vida*, (...).¹⁸⁰ (grifo meu).

A idéia de migrar para o Planalto Central já com a perspectiva de se encaminhar para o Rio de Janeiro se encontrava nos planos de Fagner, mas foi em Brasília que ele admite ter se organizado. Ou como diria Climério: “... tem um canto na estrada/ chamado estaca zero/ onde a gente pode dizer/ o rumo que quer tomar”.¹⁸¹ Em depoimento de Rodger Rogério ficam claras as intenções de Fagner:

Inicialmente fui para Brasília fazer mestrado em Física. Também foram para lá o Augusto [Pontes], o Fausto [Nilo], o Dedé Evangelista e o Raimundo Fagner. Fagner foi fazer vestibular em Brasília. Ele tinha uma irmã morando lá. Na verdade, *queria mesmo era usar Brasília como trampolim para ir para Rio ou São Paulo*. Enquanto isso, Belchior ganhou um festival universitário da canção, da Tupi, no Rio de Janeiro. Todo mundo ficou muito eufórico com essa vitória. O Fausto Nilo foi para o Rio e quase não voltou. (...) O Fagner não se segurou, largou a universidade e foi também. Quando terminei o mestrado em Brasília, fui para São Paulo dar aula na

¹⁷⁹ MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996, p.160.

¹⁸⁰ Depoimento prestado por Fagner ao radialista Alcebíades Muniz, para o programa *Escala Brasileira*, da Rádio Senado FM de Brasília, realizado nos dias 12 e 14 de fevereiro de 2004.

¹⁸¹ Trecho de “Estaca Zero”, de Climério e Ednardo. Confira nota 85, p.35.

Universidade de São Paulo.¹⁸² (Grifo meu).

Mas essa foi uma particularidade da experiência de Fagner, comparativamente aos outros migrantes desse núcleo. Fausto Nilo analisa de outra maneira a fala de Rodger e o momento por ele – Fausto – vivido na Capital:

Em meu caso, eu regressei ao Ceará depois de Brasília e de lá só saí para São Paulo e em seguida para o Rio, dois anos depois. Acho que algo assim aconteceu com ele, Rodger, juntamente com Tėti. Agora, *creio que Brasília dava, em roda de amigos, uma estimulante audiência para a gente cantar nas boêmias com música, como se fosse um bom treinamento.*¹⁸³

E aqui nos deparamos com um dado que coloca a experiência de Fausto Nilo como exemplar da relação entre a cidade e a música popular, no âmbito desse grupo específico saído do Ceará: o bar como espaço de socialidade. Para que possamos compreender esse processo, vejamos como as relações estabelecidas nesse espaço ganham relevo no campo da música popular a partir do depoimento de quem já morava na cidade, durante toda a década de 60.

Ana Maria Miranda chegou em Brasília ainda criança, em 1959, com a família. O pai era engenheiro e foi um dos que se mobilizou para participar do processo de construção da nova capital. No final da década de 60, ela e a irmã, Marlui, já estavam envolvidas com a universidade e a vida cultural da cidade, além de virem de uma formação musical a partir da iniciativa familiar: “Em Brasília, estudei piano com professora particular, e aprendi a tocar violão, com minha irmã, Marlui Miranda, que por sua vez aprendeu com professora particular”.¹⁸⁴ Nascida em Fortaleza, Ana Miranda não chegou a ter contato com as pessoas do grupo de seu estado natal, aqui tratadas, quando morou na nova capital: “mudei-me de Brasília em 1969, final de 69, voltei uns meses para lá, em 70 fui de vez para o Rio”.¹⁸⁵ A partir dos relatos de Ana Miranda é possível se ter uma idéia de como era a vivência musical nesse campo da canção popular que estamos abordando, e da cultura de maneira geral na capital do país em seus primeiros anos de existência. Segundo ela, havia uma

cultura de rua, sim, nos bares, na rodoviária onde terminávamos a boemia com um caldo de cana e pastel, ou na W-3, no Beirute, na UnB, no CIEM¹⁸⁶, havia uma forte vida cultural em Brasília, pouca coisa vinha até nós, e fazíamos nossas próprias

¹⁸² Depoimento de Rodger Rogério para o jornalista Roberto Homem. “Falando da vida com Rodger Rogério”. *Jornal Zona Sul*. Natal, Natal – RN: novembro de 2004. p. 03.

¹⁸³ Depoimento de Fausto Nilo para este trabalho.

¹⁸⁴ Depoimento de Ana Miranda para este trabalho, enviado por e-mail em 29 de junho de 2006.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ CIEM – Centro Integrado de Ensino Médio, de Brasília. Sobre as relações entre o CIEM e a Universidade de Brasília, relacionadas aos movimentos de política estudantil no período posterior ao Golpe Militar, confira o documento “UnB em guerra – A invasão da Universidade de Brasília”, do CEDOC – Centro de Documentação da UNB. Disponível na página www.unb.br/cedoc da internet.

peças de teatro, nossos concertos de música, nossos festivais (...).¹⁸⁷

Um dos lugares que Ana Miranda destaca como ponto de encontro daqueles que faziam e gostavam de música na cidade era um bar cuja localização não lhe é precisa:

Íamos com freqüência ao Bar dos Inocentes, acho que ficava ali na 103, ou 303, ou 4, ninguém se lembra. Era um local de encontro de sambistas e chorões. Lá estavam sempre o Luís Marçal, autor de “O meu amor chorou”, o Cydno da Silveira com seu atabaque, o pessoal do *Quiquerias*, bandolinistas, tocadores de cavaquinho ou violão. Ali tocavam e compunham, madrugada adentro. Minha irmã e eu íamos escondidas de nossos pais¹⁸⁸.

Apesar da pouca visibilidade, no resto do país, da produção artística local, naquela passagem de décadas a cidade possuía uma dinâmica cultural rica, que passava também pela UnB:

fizemos até mesmo um filme, na UnB (...), eu fui convidada a protagonizar – a cinemateca apresentava bons filmes – fazíamos nossas roupas em casa, sandálias de tiras de couro, nossas pinturas, minha irmã fazia jingles de propaganda (...), lembro-me de uma exposição do Burle Marx, do balé Bolshoi, havia alguma coisa, sim, de fora, a vida cultural era intensa, a arte era tudo em nossas vidas, para um grupo de pessoas, a música, a pintura, o desenho, a poesia. O Rio era uma referência, amávamos o Rio, e prestávamos atenção a tudo o que acontecia no Rio, participamos da polêmica Caetano versus Chico, éramos Chico, politizados, Brasília sempre foi altamente politizada, as conversas eram ou arte ou política, aprendíamos as músicas, recebíamos os discos compactos ou lps, aprendíamos as letras e a tocá-las no violão. (...) Fizemos um trabalho sobre o Dadaísmo, que consistia numa fita gravada, com música incidental, e um desenho animado feito com restos de celulóide arranhados e trabalhados com química, embrulhamos as árvores do ICA¹⁸⁹ com jornal, fizemos uma falsa apresentação de balé, enfim, era fervilhante.¹⁹⁰

No relato de Ana, no entanto, a UnB não era o único lugar de atuação artística dos habitantes da cidade: “A UnB não era espaço por excelência, não, era um dos lugares, mas era uma universidade fabulosa, nada acadêmica, havia lugar para o academicismo mas também para as manifestações espontâneas”. Segundo ela, para fora do ambiente universitário, “muitos dos músicos que tocavam no bar dos Inocentes, ou no conjunto do Avena de Castro, ou em outros grupos e locais, eram moradores de Taguatinga, Sobradinho...”.

Em crônica escrita no jornal *Correio Brasiliense* sob o título “O meu amor chorou III”, onde presta uma homenagem à canção que dá título ao seu texto e aos seus compositores, a escritora Ana Miranda menciona a realização de um festival de música na cidade, no qual

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Id.Ibd. Os números mencionados por Ana se referem a quadras residenciais que compõem o Plano Piloto da cidade de Brasília.

¹⁸⁹ ICA era o Instituto Central de Artes que, desde 1962 já constava no Plano Diretor da UnB. Fazia parte do curso-tronco de Arquitetura e Urbanismo. O ICA-FAU foi desmembrado em 1971 e só em 1988 é que retomou sua autonomia, com o nome de Instituto de Artes – IDA. Confira “O estatuto de 1970”. www.unb.br.

¹⁹⁰ Depoimento de Ana Miranda para este trabalho.

houve uma marcante interpretação dessa música, por ela considerada o hino de Brasília dos anos 60¹⁹¹. Assim, descreve aquele momento e o grau de mobilização de músicos na cidade envolvidos com o evento:

O maestro Avena de Castro¹⁹² escreveu a partitura, disse que era um choro; e Jacob do Bandolim aprendeu a tocá-la – chegou a fazer uma apresentação da música na Rádio Nacional, para deslumbramento do autor, e orgulho de todos nós. O grupo *Quiquerias* tocou-a de uma maneira que ficou clássica, no Festival de Música Estudantil de Brasília, em 1968¹⁹³. *Quiquerias*, ou *Quequerias*, ou *Que Querias*, era um grupo afinadíssimo que adorava cantar a música do Chico Buarque, “Era a terra que querias...ver dividida”.¹⁹⁴ (grifo meu).

Pois as irmãs Ana e Marlui participaram de maneira surpreendente nesse mesmo festival, como relata a própria Ana:

Minha irmã, Marlui Miranda, não queria participar do festival, mas eu inscrevi duas de suas músicas, sem que ela soubesse, entreguei as fitas, e foram classificadas, creio que as duas. Ensaíamos com o regional do Avena de Castro, e apresentamos as duas músicas, minha irmã e eu cantávamos, vestidas de um longo preto, (...) Minha irmã venceu o festival, melhor canção, e ganhamos melhor interpretação. O presidente do júri era o Jacob do Bandolim¹⁹⁵. Ele quis nos levar para o Rio, queria que nos apresentássemos na tevê, no programa do Flávio Cavalcanti, e em outras programações, queria que nos tornássemos profissionais, como uma dupla de cantoras, mas éramos muito jovens, eu tinha por volta de 15 anos e minha irmã, 17. Tínhamos nossa vida em Brasília, que amávamos, e fazíamos música por amor, não pensávamos em nos tornar profissionais, muito menos do *show business*. Nossa mãe comentou, “minhas filhas são muito intelectuais”. Ficamos famosas em Brasília, na escola, até nas ruas, pois demos entrevistas na tevê local, e saímos nos jornais, etc. (...).¹⁹⁶

Esse quadro descrito por Ana Miranda é muito compatível com o que Fausto Nilo indica como sendo um fator relevante em sua experiência na cidade de Brasília que o teria

¹⁹¹ Trata-se da música “O meu amor chorou” (“*Antigamente a minha vida era de bar em bar/ nas ruas da cidade, a lua quando sai/ Saudade vem a gente vai, e fica pela rua até o amanhecer*”), música composta por dois estudantes de arquitetura da UnB, Luiz Marçal e Sérgio Fiúza. Ganhou projeção nacional através da interpretação de Paulo Diniz, na década de 70. O cantor e compositor Paulo Diniz é o mesmo que compôs, junto com o parceiro Odibar, a música “Quero voltar pra Bahia” (“*I don’t want stay here/ I wanna to go back to Bahia*”) em homenagem a Caetano Veloso, quando este se encontrava em Londres. Confira o CD PAULO DINIZ – *O talento de Paulo Diniz*. São Paulo: EMI-ODEON, 1995.

¹⁹² Heitor Avena de Castro mudou-se para Brasília em fins da década de 1960. Como muitos “chorões”, se deslocou para a cidade motivado por tocar nos conjuntos da Rádio Nacional. Essa demanda por chorões na nova capital fez com que florescesse uma escola do gênero na cidade, em torno de pessoas que passaram a nela residir, como Odete Ernest Dias, Valdir Azevedo, dentre outros. Ou que, feito Jacob do Bandolim, esporadicamente saiam de suas cidades para tocar com os amigos ali fixados. Na década de 70 foi fundado o Clube do Choro de Brasília e Avena de Castro foi seu primeiro presidente. Confira “O choro em Brasília”, in <http://www.persocom.com.br/chorodebrasil>.

¹⁹³ Climério informa que o Festival de Música Estudantil de Brasília era promovido pela UnB e acontecia no Teatro Nacional.

¹⁹⁴ MIRANDA, Ana. “O meu amor chorou III”. In *Correio Brasiliense*. Brasília, 4 de março de 2005. Caderno C. O trecho da música de Chico Buarque a que se refere Ana Miranda é na verdade uma música de Chico sob um poema de João Cabral de Mello Neto, cujo título é “Funeral de um lavrador”, gravada em 1965.

¹⁹⁵ Jacob do Bandolim faleceu no ano seguinte a esse festival, na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁹⁶ Entrevista concedida por Ana Miranda para este trabalho. Ana não foi capaz de lembrar-se do título da canção vencedora, de autoria de sua irmã, mas lembrou-se de toda a letra por ela e Marlui interpretada. Transcrevemos, a seguir, o texto da canção lembrado por ela: “Mas como é boa essa vida desregrada/ de não ter que fazer nada, de brincar o ano inteiro/ Meu violão já está me dando calos/ eu nem sei se sigo, ou paro, nesta vida sem dinheiro/ Foi noutro dia que eu perdi o meu emprego, meu sustento, meu sossego, e nem dei satisfação/ pois desse jeito eu vou trocar de moradia/ a cobrança, todo dia, vai bater no meu portão./ E pra princípio de conversa de otário/ foi no conto do vigário, quem levou meu paletó/ levou também meu rádio transistorizado/ a chuva me deixa ensopado, eu estou nu de fazer dó./ O fato é que eu fiquei no ora-veja/ nunca mais bebi cerveja e nem vi Rosa no portão./ E pra completar minha desgraça, juro, não sei o que faça/ pois perdi meu violão./ (Foi a polícia, meu irmão - breque)”.

incentivado a produzir suas próprias letras de canção:

Talvez tenha havido a vantagem de poder fazer minhas primeiras tentativas estando distante do ambiente crítico de minha cidade o que dava um pouco mais de segurança para arriscar. Acho que Brasília me provocou um pouco a pensar em fazer letras de música por eu ter conhecido pessoas com boa sensibilidade que começaram a se interessar por estas primeiras tentativas. (...) Creio que Brasília dava, em roda de amigos, uma estimulante audiência para a gente cantar nas boemias com música, como se fosse um bom treinamento.¹⁹⁷

Brasília provocou em Fausto Nilo a idéia de fazer letras de música. Talvez em agradecimento Fausto tenha, tempos depois, dedicado uma de suas letras à cidade. Ele conta como surgiu essa homenagem, que recebeu uma melodia de Moraes Moreira:

Esta letra, juntamente com a melodia, surgiram em um hotel de Brasília, em um determinado momento de uma excursão, onde eu e Moraes olhávamos a cidade pela janela. Eu adoro a memória de meu período de Brasília (1971 e 72) e ao mesmo tempo guardo algumas cinzas no ar da lembrança devido ao período horrível da vida brasileira em que vivemos ali. A idéia de ave de arribação surgiu como uma imagem que sintetiza a forma do Plano Piloto aliada à grande atratividade que a cidade teve nos migrantes que lá foram colocar sua pedrinha de construção.¹⁹⁸

“Pedrinhas” que Fausto também, como migrante, ajudou a colocar. Só que aqui na construção de uma outra edificação: a da representação simbólica a partir da música popular:

Asas de Brasília, viva/ Brasa brilha e faz do coração/ *Ave da família de arribação*/
Nave atrás da trilha/ Vai na paz dessa canção/ Nem todo dia é de sol/ Nem toda noite
é de lua/ Nem toda luz é farol/ Que no teu céu azul flutua¹⁹⁹. (grifo meu)

¹⁹⁷ Entrevista concedida por Fausto Nilo para este trabalho.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ “Asas de Brasília”, é uma música feita em parceria entre Fausto Nilo e Moraes Moreira, lançado no disco “Bazar Brasileiro”, de Moraes, em 1980.

“No viaduto do chão ou no riacho do chá”

Ana e Marlui Miranda não chegaram a estabelecer contato, naquele ano de 1968, com outros dois compositores recém-chegados ao Plano Piloto. Ex-moradores da cidade satélite de Taguatinga, eles haviam saído do Piauí na primeira metade dos anos 60, rumo ao Planalto Central. Como ela e a irmã, os dois irmãos haviam participado também daquele festival. Tratava-se de Climério e Clésio que se inscreveram no concurso com duas canções feitas em parceria entre eles. Apesar de não terem sido vencedores, uma de suas canções – a mais descomprometida e espontânea, na opinião de Climério – era um samba feito em homenagem ao espetáculo “Rosa de Ouro”. E foi, das duas que ele inscreveu, a que mais agradou ao público presente ao festival, para sua surpresa. O título da música era “Rosa faceira”.

Quando se refere ao fato de existirem músicos de cidades satélites como Taguatinga e Sobradinho no grupo do maestro Avena de Castro, Ana Miranda informa que “nós não íamos às cidades-satélites, mas ela vinha ao plano piloto”.²⁰⁰ A experiência dos irmãos Ferreira – Clodo, Climério e Clésio – pode nos aproximar mais dessa questão, abrindo uma outra perspectiva para abordagem da música em Brasília em fins dos anos 60. Vejamos que caminhos eles seguiram para chegar até esse momento do fim daquela década.

A busca por uma formação universitária compatível com seus anseios foi o que motivou Climério Ferreira a deixar o estado do Piauí e seguir para a Capital Federal. Segundo ele, no início da década de 60 a cidade de Teresina, capital do estado onde residia com os pais e irmãos, só possuía os cursos superiores de direito e pedagogia, na área das ciências humanas. Ele queria cursar comunicação social e sabia que a recém criada Universidade de Brasília oferecia esse curso. Em 1962, ano de inauguração da Universidade, instalou-se no Núcleo Bandeirantes, cidade satélite do Distrito Federal, construída para abrigar os candangos construtores da capital. Passou a trabalhar no Hospital Municipal²⁰¹, atual Hospital de Base, e logo ingressou no curso de Comunicação Social da UnB.

Climério é o mais velho dos filhos de Matias Ferreira. É também o único filho que

²⁰⁰ Ana Miranda, *idem*.

²⁰¹ Merece registro a presença, por volta de 1964, do jovem Ney de Sousa Pereira no quadro de funcionários do Hospital de Base de Brasília, assim como Climério. Uma reaproximação entre eles se esboçou na década seguinte através da música, quando o então já famoso Ney Matogrosso gravou, em dueto com Fagner, uma canção de Clodo e Rodger Rogério, como veremos. Ney Matogrosso fala com detalhes sobre sua experiência em Brasília – seu trabalho com crianças no Hospital Municipal, a valorização da musicalidade e da voz “diferenciada” e o sentimento de liberdade que a cidade lhe proporcionava – em livro/Ensaio Fotográfico dedicado à sua presença na Música Popular Brasileira. In FONTELES, Bené e FONSECA, Luiz F. B. da. *Ney Matogrosso: ousar ser*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2002.

nasceu no interior do Piauí, numa cidade chamada Angical do Piauí, localizada a cerca de 150 Km a sudoeste de Teresina. Os outros irmãos nasceram na capital do estado. Por ser o mais velho, Climério deixou a casa dos pais logo após completar a maioridade, a caminho do Planalto Central. Foi seguido pelo irmão Clésio, no ano seguinte. Em 1965, o Sr. Matias já estava residindo em uma das cidades satélites do Distrito Federal, Taguatinga, para onde levou esposa e demais filhos, dentre os quais Clodomir, o mais novo. Residiram nessa cidade até o final da década, quando então passaram a morar no Plano Piloto²⁰².

Em Taguatinga, a proximidade entre os irmãos Clodo, Climério e Clésio – os dois últimos já iniciados nos caminhos da canção popular e com os quais Clodo havia aprendido a tocar “olhando” - foi um incentivo para que se dedicassem mais à música. Foi também nessa cidade que, na altura dos quinze anos, Clodo passou a fazer suas próprias canções e em parceria com os dois irmãos. Naquela época, a *Jovem Guarda* se encontrava no auge do sucesso entre uma parcela do público jovem e inspirou, no Distrito Federal – como em todo Brasil – a formação de diversos grupos voltados a tocar canções na mesma linha que caracterizou seu estilo. Clodo juntou-se à amiga Ana Silva, com quem formou uma dupla que, por algum tempo, se apresentou interpretando um repertório pautado no que faziam *Leno e Lillian*²⁰³. Mais ou menos ao mesmo tempo, Clodo tocou contra-baixo no conjunto *Os Geniais*, de Taguatinga, e chegou a assumir a guitarra base do grupo *Os Continentais*. Foi a partir dos *Continentais* que surgiram *Os Quadrados*.

Em 1969, *Os Quadrados* gravaram, em seu LP de estréia, as canções “Ao entardecer”, de Clésio e Clodo, e “Em prosa e verso”, de Climério, primeiras músicas dos irmãos levadas ao disco. Esse é considerado o primeiro trabalho de gravação realizado em Brasília com produção inteiramente local. O texto de apresentação do disco foi escrito por Climério: “...*Os Quadrados* são redondos pra burro! Redondos em prosa e verso. Isso não é mais 1 disco: é um testemunho/participação de Brasília no momento atual da música brasileira: Gilberto – Veloso – Roberto Carlos e mais Mutantes – Duprat – Mendes, enfim...”²⁰⁴

Notamos que a clássica polêmica entre Chico Buarque e Caetano Veloso, de que nos

²⁰² As informações relativas a Clodo e Climério foram colhidas por mim durante conversas estabelecidas em alguns encontros ocorridos com ambos, entre os anos de 2004 e 2006 na cidade de Brasília. Quando se tratar de informações extraídas de algum documento tornado público, será feita indicação da fonte. Para informações sobre a chegada da família Ferreira no Plano Piloto confira CAZARRÉ, Lourenço. *Um castelo no cerrado – (Histórias de moradores e artistas da SQN 312)*. Brasília: E. do Autor, 2002. Pp.52/5.

²⁰³ Dupla vocal que obteve sucesso no contexto da *Jovem Guarda*, durante a década de 60. Leno é o apelido de Gileno Osório Wanderley de Azevedo, natural de Natal, capital do Rio Grande do Norte, e Lillian é o apelido de Lília Barrie Knapp, nascida na cidade do Rio de Janeiro.

²⁰⁴ Reproduzido de ROSA, Fernando. “Os quadrados”. In *Senhor F – A Revista do Rock*. www.senhorf.com.br. Publicado originalmente na Revista Porão do Rock. Brasília: Copyright Fernando Rosa, s/d.

fala Ana Miranda, tinha seus partidários do lado tropicalista em Taguatinga. Curioso verificar que, no meio de nomes associados ao tropicalismo, Climério tenha incluído o nome do representante máximo da Jovem Guarda, mostrando já não haver incompatibilidade alguma, entre eles, na aproximação entre as duas vertentes musicais.

No ano de lançamento do disco dos *Quadrados* a família Souza Ferreira já havia se mudado para o Plano Piloto. Foi nessa época que Clodo conheceu um parceiro com quem faria um número considerável de canções: Zeca Bahia. Em 1970 Climério estava de mudança para São José dos Campos em São Paulo, onde participaria do projeto SACI²⁰⁵ e faria seu mestrado. Clodo, por sua vez, ingressou na UnB para cursar Comunicação na mesma época. Foi na universidade que se deu a aproximação entre Clodo e Francisco Augusto Pontes, tratado como Chico Pontes pelos colegas. Através dele, Clodo e seus irmãos passaram a conviver mais de perto com o grupo do Ceará.

Eu conheci os irmãos Cli, Cle, Clô, ainda em Brasília, por meio do Augusto Pontes (Chico Pontes), que era colega deles na Comunicação da UnB. Nesta época fiquei apaixonado por uma música do Clodo num festival que houve aí. Foi esta a primeira vez que ouvi suas músicas. Depois ficamos amigos e nos encontramos muitas vezes em várias jornadas, em São Paulo e no Rio.²⁰⁶

Fausto Nilo se refere a uma música de Clodo que ele ouvira no festival do CEUB, em 1972. Clodo inscreveu duas canções naquele festival: “Placa luminosa”, com o parceiro Zeca Bahia, e “Sino, sinal aberto”, apenas sua. As duas se classificaram, em primeiro e segundo lugares, respectivamente. Quem defendeu as duas canções foi o grupo *Matuskelas*, da cidade-satélite do Guará, que levou os prêmios de melhor arranjo e melhor interpretação.

Nesse festival do CEUB Fagner era um dos jurados, convidado pelos organizadores que o acompanharam na vitória da edição anterior: “Eu vim para um festival, ser presidente do júri, e ele [Clodo] estava com uma música, com “Placa luminosa”, eu achei a música linda, (...)Depois tive a felicidade de através de amigos conhecer pessoalmente²⁰⁷”:

A presença dos irmãos Ferreira em Brasília torna-se, a partir desse período, uma referência dialógica com a cidade para além do ambiente universitário, entre as pessoas do grupo do Ceará. Quando Ednardo se refere ao momento em que conheceu Climério e Clodo temos a dimensão do prolongamento e extensão dessas relações para o âmbito da sala de

²⁰⁵ SACI é a sigla para Satélite Avançado de Comunicações Interdisciplinares, projeto educacional nacional via satélite desenvolvido a partir de “um convênio estabelecido entre centros de pesquisa aeroespaciais brasileiros e norte-americanos, a Universidade de Stanford, o CNPq e empresas multinacionais”. Ver CHAUI, Marilena. *Op. cit.* 1993. Pp.62/6.

²⁰⁶ Depoimento de Fausto Nilo para este trabalho.

²⁰⁷ Entrevista de Raimundo Fagner a Alcebíades Muniz, para o programa *Escala Brasileira*, da rádio *Senado FM* de Brasília, levado ao ar nos dias 12 e 14 de fevereiro de 2004. Como já foi dito, Fagner participou do mesmo festival no ano de 1971, sendo que a partir dos resultados obtidos naquela edição se sentiu estimulado a seguir para o Rio de Janeiro, naquele mesmo ano.

estar, da casa da família, conseqüentemente da rua e da cidade na sua dimensão cotidiana. A relação do artista e seu trabalho ganham sentido no plano afetivo ao aproximar-se da cidade, pela proximidade com as pessoas que nela habitam. Dá-se, assim, o que Michel Maffesoli descreve como “a cristalização do espaço-tempo que me ocupa, ou ainda, a reversibilidade entre um lugar e aqueles que o ocupam”.²⁰⁸ Fundamental, segundo esse autor, para se desenhar uma geografia imaginária. O artista, então, deixa de ser só artista, só “estrangeiro”. Dá-se a relação de identificação que está na base da busca da plenitude a que referimos.

Encontramos na canção “Serenata pra Brazilha”, de Ednardo, elementos que cremos respaldar algumas reflexões acerca da noção de identidade/identificação aqui observada. A dubiedade identitária apreensível nessa canção denota tanto uma correspondência com o passado, quanto sua resignificação a partir da experiência presente, na qual o espaço urbano encontrado organiza códigos prenhes de novos sentidos.

A carga de significação que exerce a cidade retratada sobre o artista, nesta canção, é de tal grandeza que chega a definir o formato como ele a representa: a serenata no Brasil, como se sabe, é uma prática associada à modinha e ao choro quando saem dos salões aristocráticos e ganham as ruas, na segunda metade do século XIX. Ganha *status* de gênero musical com o nome de seresta ao estabelecer em sua temática os motivos românticos, e em sua interpretação o andamento lento, arrastado, quase chorado, praticado ao ar livre, normalmente sob a janela da mulher amada.

Diamantina, cidade mineira, mantém por tradição serenatas periódicas dentro do seu calendário festivo. De certa forma, essa tradição foi emprestada à cidade de Brasília, “concebida” e fundada por iniciativa de um diamantinense. A música de Ednardo, sob essa ótica, evidencia o que há de componente tradicional na constituição identitária da jovem e moderna capital. Sendo essa uma leitura possível da canção de Ednardo, cabe ressaltar que suas conclusões não pretendem se tornar hegemônicas perante a perspectiva mais comum – mas nem por isso menos convincente – que associa o projeto desenvolvimentista de JK ao movimento da Bossa Nova, discutido no capítulo anterior. Estamos num terreno que compreende o reconhecimento das diferenças como dado esclarecedor.

Dáí acharmos que essa convivência seja possível, retomando a definição de Roger Chartier que combina “invenção e tradições” na apropriação dos materiais que circulam no corpo social.²⁰⁹ Eis o texto da serenata de Ednardo em homenagem a Brasília:

²⁰⁸ MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade – O lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004. P.62.

²⁰⁹ Como dissemos anteriormente, Roger Chartier avalia que “todos os materiais portadores das práticas e dos pensamentos da maioria são

É uma ilha solitária, mil sotaques/ uma trilha que descobre uma babel/ encruzilhada de destinos/ super-homens super-quadras/ multi-solidão/ presente em teu futuro/ teus meninos, tuas meninas/ *tuas asas navegar sei que é preciso/ alguns trazem de ti, flor do cerrado/ eu sempre que te vejo planto roçados/ é que quando me visitas realizo/ trazer-te sempre-viva/ cidade-avião vôo rasante/ aero-planta no alti-plano do chão/ cidade-planeta desaguar de viajantes/ espaço-porto cosmovisão/ quase que descubro a todo instante/ um lugar, uma semelhança à minha terra/ uma coisa indefinida uma quimera/ e penso ver no rosto de algum novo habitante/ a imagem próxima e distante/ de minha primeira namorada.*²¹⁰ (Grifo meu).

Vejamos como o autor da serenata descreve sua relação com a cidade de Brasília e com a música por ele composta:

Serenata pra Brazilha foi realizada durante a gravação do disco *Imã*, em 79, junto ao disco duplo *Massafeira*, os três discos foram lançados em 80²¹¹. Esta música inclusive foi gravada somente com voz e violão, uma espécie de serenata pra uma cidade que talvez não comportasse serenatas, a não ser nas periferias das cidades satélites, mas achei interessante contrapor o fato quase que impossível de se fazer uma serenata no plano piloto e suas asas, mais afeito às preocupações políticas partidárias e funcionalismo público, mas não só isto, como uma espécie de toque de união geral à alma do povo brasileiro. (...) Gosto muito de Brasília, a idéia estética de cidade construída, de forma moderna e pensada, no Brasil. Tem outras cidades construídas desta forma, mas a idéia de conjunto arquitetônico de Brasília é fenomenal nas concepções de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Mas não é só isto que me liga a Brasília, meu pai, Professor Oscar Costa Sousa, falava muito de Dom Bosco, de suas profecias, seus métodos de ensino, lia ensinamentos com constância, tanto que fundou em Fortaleza, como professor e diretor, o Ginásio Dom Bosco, no qual exerceu magistério por mais de 50 anos. Então veio a vontade de conhecer a concretização realizada por Juscelino Kubitschek, que igualmente lia Dom Bosco. Juntou-se ao fato que alguns parceiros e companheiros de artes também foram morar nesta capital, e ao chegar pela primeira vez, fiquei extasiado por sua energia, é lindo o cerrado, o planalto central tem de verdade coisas muito especiais, além de ser a concentração do *status quo* político da nação. Pois Brasília não é apenas a sede do poder político brasileiro. Nesta música coloco Brasília com Z, a última letra das incógnitas, como se aprende na álgebra. Z no alfabeto grego também significa vida. Tenho muitos amigos em Brasília. Também é um desaguar de habitantes de todas as partes do planeta, é uma “ilha” e um “espaço-porto”, onde aí encontrei também os descendentes dos primeiros desbravadores, chamados “candangos” que ajudaram a construir a cidade, e nesta “cosmo-visão” a música já estava pronta e veio num repente.²¹²

Nesse ponto é possível evocar o pensamento de Stuart Hall, sobre os sentidos da

sempre mistos, combinando formas e motivos, invenção e tradições, cultura letrada e base folclórica”, indo além na definição do social, até então confundido “exclusivamente com a hierarquia das fortunas e das condições”. In CHARTIER, R. *Op. Cit.* p.134.

²¹⁰ “Serenata pra Brazilha” foi lançada no LP *Imã*, de Ednardo, no ano de 1980. É preciso que registremos duas ocorrências intertextuais na letra de “Serenata pra Brasília”, ambas associadas à música de Caetano Veloso: na passagem “alguns trazem de ti flor do cerrado”, Ednardo possivelmente se referia à música “Flor do Cerrado”, onde Caetano encerra a letra com os versos “Mas da próxima vez que eu for a Brasília/ Eu trago uma flor do cerrado pra você”. Noutro momento, quando Ednardo canta “Suas asas navegar, sei que é preciso”, há uma aproximação com “Navegar é preciso/ viver não é preciso”, da canção “Os Argonautas”, de Caetano.

²¹¹ Ednardo se refere ao LP *Imã* e ao LP “duplo” *Massafeira*, portanto três LPs. O projeto *MassaFeira Livre*, ocorrido em Fortaleza no ano de 1979, reuniu músicos, compositores, intérpretes e outros artistas dessa geração que estamos tratando, mais novos talentos surgidos até o fim daquela década. O espetáculo apresentado por esses artistas foi levado ao disco, lançado em 1980. Ednardo esteve à frente desse projeto. Para maiores detalhes sobre o espetáculo e o disco resultante do projeto *Massafeira*, confira OLIVEIRA, Vanderly C. de. *O Pessoal do Ceará e a Massafeira*. Monografia apresentada ao Deptº de Comunicação Social e Biblioteconomia da Universidade Federal do Ceará. Monografia Condensada Autorizada pela Autora, Cessão de Publicação à Aura Edições Musicais. Fortaleza – Ceará / 2000. Disponível em www.gd.com.br/ednardo/materi31.htm.

²¹² Depoimento de Ednardo para este trabalho.

identidade, para que possamos trilhar com Ednardo seu caminhar pelo chão, sob o céu de Brasília:

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Tem a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”.²¹³

Há o sentido tradicional de identidade – e aí é possível dizer que a representação do lugar de origem dos artistas itinerantes se funda basicamente nos elementos da memória de cada um deles quando ainda sedentarizados: só que essa memória lida agora, paralelamente, com signos da experiência adquirida no percurso, sendo então uma memória que funda uma identidade “desterritorializada”. A imagem da primeira namorada refletida no rosto de alguém que transita nesse novo espaço confere à cidade praticada uma justificativa para a sua existência: a adoção de um novo cidadão. Um novo cidadão, uma nova identidade. Pressupondo que o lugar de fala do poeta/letrista, no caso, é fora dos limites da urbe – conforme seu duplo estrangeiro/cidadão – ele se rende à memória ao constatar que “a cidade o visita”, admitindo trazê-la sempre-viva em sua memória. A ausência do cotidiano da cidade, como o foi na relação com a terra natal, não subtrai a identidade estabelecida com a experiência. A cidade compartilhada, aquela reconhecida no coletivo local pela realidade onírica, acompanha o migrante. Configura-se, então, o sentimento de pertença recíproco cidade/indivíduo.

Podemos especular que essa relação pode ser a chave para que pensemos na constituição de uma identidade cosmopolita, verificável na experiência desses compositores andarilhos da década de 1970. Identidade constituída a partir do que essas pessoas traziam ainda de sentido coletivo, de unidade, apesar da dispersão e distanciamento – ou, talvez, por isso mesmo. Como que super-dimensionado, o cotidiano passa a ser o do país, a nação passa a ser o lugar praticado. É a condição nômade, itinerante, andarilha da migração que possibilitaria a esses artistas amalgamarem e traduzirem essa diversidade e contraste. Ao se deparar com o cotidiano da grande cidade o artista/migrante sente a diluição e ausência do próprio corpo na multidão: “Sou avenida cheia/ De gente rápida e feia/ sou colorida inteira/ concorrida e meia/ sou diariamente, a dor que me passeia/ dor que me anseia a ser/

²¹³ HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?”. In: SILVA, Tomaz T. da. *Identidade e diferença*. Petrópolis – RJ: Vozes, 2000. Pp. 108/9.

particularmente, rua”.²¹⁴

Por outro lado, a condição de sedentarismo esparso – que os coloca diante da diferença – os faz sujeitos de escuta dessas particularidades locais, regionais, das quais se tornam também porta-vozes por identificação. Residiria nesses “fragmentos de cotidianos” a força identitária desse grupo? Como no sistema corporativo dos artífices que aperfeiçoaram a arte de narrar, de que nos fala Walter Benjamin²¹⁵, a experiência desses compositores nos faz associá-los a um dos pólos necessários para que compreendamos a extensão de um dos reinos narrativos: aquele que detém o saber das terras distantes. Considerando que estamos tratando de uma sociedade industrializada e letrada e Walter Benjamin tratou do sistema corporativo medieval, baseado na tradição oral, vejamos o que há de resquícios “parafrásticos” entre esses “estilos de vida”.

O retorno à origem é um dado com o qual o migrante convive desde o momento de sua chegada ao destino. O impacto dessa experiência inicial pode ser ilustrado com a canção “Aguagrande”, incluída por Ednardo no repertório de seu primeiro disco individual:²¹⁶

“A primeira vez que vi São Paulo/ da primeira vez que vim, São Paulo/ fiquei um tempão parado/ esperando que o povo parasse/ enquanto apreciava a pressa da cidade/ a praia de Iracema veio toda em minha mente/ me banhando na saudade/ me afogando na multidão, eu vim São Paulo/ Se afogando na multidão, eu vi São Paulo/ Janeiro e nada/ Fevereiro e nada/ Março, abril e aguagrande despencou/ Um aviso de chuva me chamou/ Adeus, São Paulo/ Ta chovendo pras bandas de lá/ Também tô com pressa/ Ta chovendo pras bandas de lá.”.

Multidão, anonimato e velocidade são códigos estranhos ao migrante. Nesse momento, a confluência à memória mítica, à permanência, à repetição da mesmidade denuncia a predominância do eu, daquilo que sou. Mas, também, do reconhecimento de si como “o outro”, o diferente, identificado com um passado sem conflitos. O grau de resistência à nova situação é tão mais acentuado quanto mais essa memória é recuperada, o que se dá de forma mais explícita quando a migração é forçada. Assim, ao cair da chuva – como n’ “A Volta da Asa Branca” – verifica-se a pressa do migrante em retornar.

Sobre a interpenetração entre os saberes migrantes e sedentários como tipos fundamentais para a experiência narrativa, Benjamin afirma que:

²¹⁴ Fragmento de “Santo e demônio”, música de Fagner e Ricardo Bezerra, inaugural da cantora Amelinha em disco, abrindo o lado 1 do LP *Flor da Paisagem*, seu primeiro trabalho solo, lançado em 1978.

²¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

²¹⁶ “Aguagrande” foi feita em parceria. Augusto Pontes é o autor da letra, musicada e interpretada por Ednardo que a gravou no disco *O Romance do Pavão Misterioso*, em 1974. Sobre a música de Ednardo, confira CARVALHO, Gilmar. “Referências cearenses na música de Ednardo”. In: Revista de Comunicação Social da UFC, 1983. Edição condensada.

O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram.²¹⁷

Há, por assim dizer, uma conjunção entre os referenciais sógnicos do indivíduo autóctone mais outros tantos que a diáspora lhe conferiu. Assim sendo, a identidade para aquele que migra se caracterizaria pela distância no tempo, mas também – e, particularmente – no espaço: não simplesmente com o espaço a que o tempo impõe naturalmente alterações sob o olhar, mas pela ausência do corpo com relação a esse mesmo espaço irreversivelmente alterado. A constatação dessas transformações pode vir a ocorrer caso haja o retorno ao lugar de origem: alterou o lugar e/ou alterou o homem?!

Assim, a trajetória desses artistas vai indicar diferentes perspectivas de visibilidade de sua arte num âmbito mais geral desse terreno que estamos chamando de música popular brasileira. O mapeamento de diferentes signos em suas obras musicais e sua associação com os referentes que evocam territórios e lugares praticados demonstraria, sem dúvida, que sua atuação contempla um percurso significativo do território reconhecido do país, para além da simples dicotomia rural/urbano.

Ao tomarmos por certos os dados estatísticos populacionais divulgados à época, cujo diagnóstico indicava que o Brasil era um país de gente jovem e, pela primeira vez, teria atingido um percentual superior de pessoas habitando a cidade em comparação com o campo, estaríamos então diante da primeira geração de migrantes a abordar a temática não urbana em suas músicas como um signo do passado²¹⁸.

É natural que em diversos momentos dos processos de criação de suas canções a memória afetiva desses artistas fosse acionada, como de qualquer outro artista situado em qualquer contexto espaço/temporal. O artista migrante registra através da canção a frequência com que algumas situações relativas ao seu território de origem são presentificadas em sua vida. Situações, no entanto, sinônimas de saudade, de algo que ficou pra trás:

O amor também tem aspereza/ faz chorar/ *toda brisa que me beija/ vem de lá/*
quando se parte de um lugar/ sem querer/ parte-se um pouco de tudo/ fica-se um
pouco por lá/ tão nordestino é o desatino/ de sonhar/ de construir casa e destino/ sem
morar/ tão carregado de esperança/ ao partir/ pensando que a hora da volta/ já está

²¹⁷ BENJAMIN, W. *Op. Cit.*, p. 199.

²¹⁸ Segundo Eunice Durham, com base nas “Tabulações Avançadas do VII Recenseamento Geral – 1970”, naquele ano, “pela primeira vez, a população urbana excede a rural – dos 93 milhões de brasileiros recenseados em 1970, 52 milhões, isto é, 56% residia nos aglomerados urbanos”. In DURHAM, Eunice R. *A caminho da cidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984. Pp. 20/1. Cabe destacar que a temática não urbana, ou o que de mais bucólico havia nos aglomerados urbanos de onde saíram boa parte desses artistas – as capitais dos estados de origem – não será exclusividade dos migrantes do Ceará, ou Piauí, ou qualquer outro estado situado na região Nordeste.

pra chegar/ saudade chega *no cheiro da moça* chegada recente/ saudade chega *na fala do moço* chegado de lá/ saudade chega *no pingo da chuva* que cai de repente/ saudade chega *no claro do dia* de qualquer lugar.²¹⁹ (grifos meus).

Todas as indicações do desejo de retornar ao lugar de origem, da esperança de voltar, se situam, no caso da canção “Conterrâneos”, ao partir. Nesse sentido, a terra natal se realiza no presente através de alguns significantes que não se manifestam mais lá e sim no novo lugar adotado.

E esse novo lugar adotado é o referencial do encontro no caso dos artistas aqui reunidos em torno da canção. Na aproximação entre os Ferreira e Ednardo, por exemplo, havia a própria possibilidade de se trabalhar na atividade a qual se dedicavam, instaurando um novo território de criação, um outro laço, uma outra situação. O relato de Ednardo ilustra a abrangência desse conteúdo, num percurso que vai da relação diferenciada entre palco e platéia, passando pela intimidade do lar, até o trabalho conjunto:

A ponte inicial com o Climério foi feita pelo parceiro Augusto Pontes em 72, após um show que realizei na UnB – Auditório Dois Candangos, para os estudantes de Brasília. Estavam presentes na platéia Augusto Pontes, Yeda Estergilda, Climério e Clodo, e uma quantidade muito grande de estudantes e professores. Estava tudo lotado, cadeiras e no chão, tudo apinhado de gente. Para entrar no palco, já que todos acessos estavam bloqueados pelo excesso de pessoas, tive que subir por uma escada que arranjaram no momento e, através de uma janela lateral que ficava a uns dois metros de altura, dar um salto diretamente para o palco, pra delírio da platéia que comentou que foi uma das entradas em cena das mais sensacionais e inusitadas. No dia seguinte os irmãos Ferreira convidaram para ir à casa de Dona Alice, matriarca da família. Lembro até hoje seu sorriso luminoso, com voz suave, pausada e amiga. Foi ótimo, tocamos violões, cantamos, tomamos cervejas e principalmente se fez amizade plena que resulta em várias parcerias artísticas²²⁰.

As parcerias artísticas a que Ednardo se refere só se efetivaram, no entanto, a partir de uma nova experiência migratória, dessa vez com Clodo. Após se formar em jornalismo e publicidade, no ano de 1975, ele também tentou a sorte em São Paulo. Foi morar, por indicação dos amigos do Ceará, na casa de Rodger Rogério e Teti, à época residentes na capital paulista. Em São Paulo, como não poderia deixar de ser, Clodo intensificou sua produção musical junto às pessoas desse grupo: compôs canções com Rodger, com Fausto Nilo, com Petrucio Maia, com Cirino e continuou compondo com os irmãos. A presença de Clodo em São Paulo aproximou mais ainda Climério de Ednardo, que também morava na cidade. Climério por diversas vezes se encaminhava de São José dos Campos, onde trabalhava

²¹⁹ “Conterrâneos” é uma música de Clodo, Climério e Clésio, gravada em 1991, no disco que leva o nome do trio e conta com a participação especial de Dominginhos nos vocais e sanfona. Essa música é uma homenagem ao filme *Conterrâneos velhos de guerra*, de Vladimir Carvalho, documentário em longa metragem sobre a presença nordestina no Distrito Federal, lançado no mesmo ano do disco.

²²⁰ Depoimento de Ednardo para este trabalho.

e residia, para a capital e Ednardo, por sua vez, ia visitar o amigo no interior. Nesse contexto é que vai sendo amadurecida a idéia de gravar canções dos irmãos, idéia que veio a se materializar em um disco já com o formato do trio *Clodo, Climério e Clésio, o São Piauí*. Ednardo retoma o momento em que esteve na casa da família Ferreira, em Brasília, para descrever o período dessa convivência.

Na casa de Dona Alice escutei algumas músicas do Climério, Clodo e Clésio e gostei da sonoridade e letras daquelas músicas. Disse pra eles que quando tivesse oportunidade eu gravaria um disco com eles. Anos depois Climério foi residir em São José dos Campos / São Paulo, em pós-graduação universitária, no INPE²²¹, nossos contatos foram mais freqüentes, ele foi diversas vezes à minha casa em São Paulo, e convidava para também ir a São José dos Campos. No Bar do Pedro²²² entre músicas, violões e cervejas, a idéia de nossa parceria foi sendo construída. Tinha a Frô do Avaré, Flying Banana (Carlão, Bê e Passoca), os shows que fiz em São José. Foi quando em 76 a música ‘Pavão Mysteriozo’ foi sucesso no Brasil e exterior e falei pro Climério – ‘Sabe aquela lance que conversamos em Brasília, acho que agora eu posso sugerir para gravadora, o disco de vocês’²²³.

Ednardo narra o processo de convencimento a que submeteu Climério que, segundo ele, tinha em mente apenas que suas músicas fossem gravadas pelos amigos já situados no campo da música popular. Ao se referir à música “Pavão Mysteriozo”, Ednardo deixa entrever o paradoxo relativo ao destaque obtido por essa canção do seu primeiro disco individual, de 1974, por ter ocorrido simultaneamente ao lançamento do disco *Berro*, em 1976. O sucesso do “pavão”, incluída como trilha sonora de novela televisiva da *Rede Globo* teria, de certa forma, abafado o lançamento do segundo LP, exatamente o que tinha a primeira parceria dele e Climério gravada em disco: “Estaca Zero”.

Decididos a gravar, Clodo e Climério convocaram, então, o irmão Clésio que permanecia morando em Brasília:

(...) Nos reunimos em São Paulo em quatro dias e noites, gravando no “Tenda Som” – (pequeno estúdio em minha casa) umas vinte e tantas músicas em k7 que levei à direção artística da RCA, (atual BMG), e o Cli falando rapaz isso é somente uns “Pensames”,²²⁴ eles não vão querer. Foi difícil convencer a direção artística da gravadora, levei-os ao programa da TV Bandeirantes – *Mambembe*, produzido por

²²¹ INPE – Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais.

²²² Local freqüentado por Ednardo, Climério e seus amigos, em São José dos Campos. Esse bar e o que nele se passou acabou por inspirar Climério na composição de um livro de poemas, cujo título é “Memórias do Bar do Pedro”.

²²³ Depoimento de Ednardo para este trabalho. Frô do Avaré era o apelido de Evelise. Passoca é o apelido de Marco Antônio Vilalba. Bê é o apelido de Antônio Celso Duarte. Carlão é Carlos Alberto de Souza. Eram estudantes de Arquitetura e colegas de república de Climério em São José dos Campos. Formaram à época o grupo Flying Banana, que se apresentou em Brasília e gravou um disco em 1977, onde há o registro de uma música de Climério, em parceria com Bê. O título da música é “Mantenha distância” (Chevrolet). Frô do Avaré participou apenas da apresentação em Brasília, não tendo acompanhado o grupo quando da gravação do disco. Veremos que uma outra parceria entre Bê e Climério é bastante representativa do processo migratório vivido pelos irmãos Ferreira no estado de São Paulo.

²²⁴ “Pensames” é um termo criado no ambiente familiar dos Ferreira e quer dizer algo como um pensamento que precede uma ação, um pensamento pra se por em prática. *Alguns Pensames* é também título de um livro de poemas de Climério, onde ele reuniu escritos presentes em “Memórias do Bar do Pedro”, agora sob o título “Bar do Pedro”, no “Canto do Retiro” e no “A gente e a pântasma da gente”, lançados na década de 70. Cf. FERREIRA, Climério. *Alguns Pensames*. Brasília – DF: Tão Livraria e Editora, 1979.

Walter Silva, onde também o *Pessoal do Ceará* se apresentava semanalmente junto a outros participantes, e o Walter os colocou pra cantar, chamei um assistente de direção artística da gravadora para dar uma olhada, pois no dia seguinte os irmãos Ferreira estavam voltando pra suas casas, e na prorrogação, do segundo tempo, minutos finais, recebi o telefonema da gravadora autorizando a gravação do disco *São Piauí*, fui avisá-los na Rodoviária de São Paulo, que ficava ao lado da Estação da Luz. Os ensaios e arranjos foram realizados em minha casa durante duas ou três semanas, junto aos músicos de base. O disco entre gravações, mixagens, artes gráficas de capas, em pouco mais que dois meses. E o resto é história, deste disco inaugural da maior importância – *São Piauí*.²²⁵

Os irmãos Ferreira, nesse instante, passam a mostrar seu trabalho musical para o mercado brasileiro, agora como grupo e não individualmente aqui e ali nos discos dos amigos do Ceará. É preciso, pois, situar esse primeiro trabalho em relação ao entendimento da noção de *Pessoal do Ceará*, naquele ano de 1977.

Na segunda metade da década, uma espécie de confusão conceitual pôde ser verificada na imprensa jornalística – em especial, a não especializada – e, conseqüentemente, entre o público-alvo de uma maneira geral acerca de quem era o *Pessoal*. Confusão que antes fortalecia a idéia de coletividade ao agregar ao grupo, com toda pertinência, os trabalhos de Raimundo Fagner e, esporadicamente, os de Belchior. A compreensibilidade dessa representação paralela se deve ao fato da presença desses artistas no centro/sul ter se dado quase que simultaneamente nos primeiros anos da década. Além disso, numa apreciação mais detida do material gráfico dos discos de Fagner, Ednardo, Rodger e Tetty é possível verificar que seus repertórios trazem nomes de letristas e compositores com trânsito comum em todos eles, inclusive o nome do próprio Belchior. Ou seja, havia um espaço de socialidade comum entre esses artistas, o que qualificava tratá-los como grupo.

As diferentes propostas estéticas identificáveis nos trabalhos de cada um desses artistas tomados separadamente tornavam-se sutis e secundárias diante de um imaginário coletivo fundado em signos da tradição: o espaço geográfico de origem, historicamente determinado, e tudo que dissesse respeito à sua consolidação. Se a designação *Pessoal do Ceará* não havia se mostrado eficaz no sentido de lançar esses artistas reunidos em um grupo, assim como os *Novos Baianos*, por exemplo, ela se mostrou bastante consistente do ponto de vista do imaginário, agregando em torno da idéia original artistas que não coadunavam com um projeto coletivo. Daí o paradoxo presente na obra musical desses migrantes, que possuem, na origem de suas atuações artísticas, o discurso musical e poético também permeado pela idéia do novo, sob as perspectivas mais diversas. O sucesso obtido por “Pavão Mysteriozo”, a

²²⁵ Idem.

partir de 1976, pôs em evidência novamente a formação original do *Pessoal do Ceará*, com o relançamento do disco de 73.

Nesse sentido, o *Pessoal do Ceará*, e toda a sua controvérsia representativa, foi das poucas experiências bem-sucedidas de atuação artística do período, de um grupo no qual o território de origem esteve identificado de antemão. No que se refere aos seus limites formativos, os contornos, no entanto, sempre se mostraram incertos. E é justamente onde essa noção abre uma brecha, ou melhor, onde ela demonstra sua maleabilidade identitária é que se pode observar, paradoxalmente, sua afirmação no âmbito da MPB.

Já foi mencionado, na introdução do capítulo anterior, que a década de 1970 trouxe um dado revelador no meio musical brasileiro que teria sido uma reedição de tendência anteriormente identificada de obras (canções individuais ou discos) e artistas adotarem, respectivamente, títulos e cognomes que os remetiam aos seus lugares de origem. Em vários momentos da história da música popular feita no Brasil verificam-se ocorrências isoladas mais ou menos significativas dessa tendência, mas é possível afirmar que, naquele momento, essa prática apresentou um nível de consistência e coesão até então inéditos. Houve casos, inclusive, em que a adoção desses nomes não implicou na determinação dos caminhos estéticos que os artistas ou suas obras assumiam relativamente ao espaço referenciado. Pelo contrário. Como veremos, saber que o artista ou sua obra estavam imediatamente identificados a uma região, estado, cidade – ou bairro de uma determinada cidade – não implicava que ouviríamos deles ou neles exclusivamente o tipo de sonoridade musical atribuída como própria do local nomeado. Estamos nos referindo a sentidos diferenciados de representações que surgem como deslocamento acerca do imaginário do espaço dado e, com isso, sugerindo a constituição de uma outra fronteira semântica para o local focalizado, ou uma “mobilidade das fronteiras” constitutivas do mesmo, a partir da música popular. Noutras palavras, a década de 1970 trouxe para o campo da música popular brasileira a tentativa de afirmação das identificações locais, sim, mas agora com o que possuíam de diversidade e diferença. Poderíamos pressupor que, particularmente no campo da MPB, as questões relativas às determinações identitárias geográficas escapavam das possibilidades reais ou da intencionalidade dos artistas que almejavam ingressar nesse meio.

Ao mesmo tempo, a tentativa de imposição identitária, naquele momento, era fugidia até mesmo para a própria indústria que via nessa perspectiva um ótimo filão de exploração do mercado consumidor interno. No caso da indústria, o equívoco de transferir a lógica de sua eficácia técnica na produção de bens culturais – “disco é cultura” - para as relações de

recepção pública desses mesmos bens a colocava numa espécie de loteria. Identificar perfis públicos condizentes com um determinado gosto seria confirmar uma concepção monolítica no campo da MPB, contrapondo-se ao que ela propunha de diversidade e à inquietação que a caracterizou na década de 70. Somos tentados a concordar com Marcos Napolitano quando sugere que “a MPB foi mais popular do que supõe uma determinada memória social em torno dela”. Segundo esse autor,

Principalmente na segunda metade da década de 70, o campo da MPB era suficientemente vigoroso e elástico para penetrar em camadas sociais que estavam fora do seu público-padrão (alta classe média intelectualizada), chegando aos extratos da classe média baixa e, até mesmo, das classes populares²²⁶.

Portanto, as determinações e imposições identitárias no campo da música popular poderiam funcionar antes como uma camisa-de-força estética, como uma receita de bolo ou um formalismo estanque a ser reproduzido *ad infinitum*. Avançando um pouco mais na reflexão, é possível dizer que, até o final dos anos 70, o envolvimento do artista com as diversas etapas do processo que diz respeito à dinâmica das relações estéticas de produção no terreno da canção popular brasileira passa a ser cada vez mais um pressuposto para que sua inserção no campo da MPB se tornasse legítima. A diversidade temática e sua abordagem, a seleção de repertórios, as possibilidades sonoras, o apuro de sons e textos, a arregimentação, se tornam exigências para que os artistas daquela geração fossem reconhecidos no âmbito daquele segmento. Sabemos, no entanto, que essa é uma concepção ideal que nem sempre foi posta em prática no decorrer daquela década, comumente confrontada e impedida pela intervenção de elementos extramusicais alheios à vontade do artista. No entanto, esse é um traço que foi amadurecendo junto à idéia de MPB só a partir da década de 70. A idéia de complacência e espontaneísmo chocava-se com o profissionalismo requerido pela MPB.

As fronteiras passam a ser cada vez mais tênues dentro da compreensão da noção relativa à sigla MPB que, como lembra o historiador Marcus Napolitano, não comportava mais o confronto *Tropicalistas versus emepibistas versus jovemguardistas*, característico da década anterior. Tomemos um exemplo muito evidente e que tangencia nosso objeto de análise dentro do que estamos chamando de música popular brasileira.

Não é possível, por exemplo, afirmar que um trabalho como o de Ney Matogrosso revela, pela análise das músicas do repertório que interpreta, o seu lugar de origem. É possível, sim, encontrar aqui e ali um ou outro traço musical ou temático que nos remeta ao

²²⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, p.73.

seu estado natal, além do seu nome artístico. Mas o que sua música revela extrapola os limites impostos pela topografia: Ney não é só Mato Grosso. Podemos, numa inversão de sentidos, dizer que aquele estado passa a adquirir uma dimensão simbólica referencial nova a partir da consolidação do trabalho musical do “seu filho” para além de suas fronteiras territoriais. É natural que isso ocorra num processo que se caracteriza também e justamente pela perspectiva do movimento e dos encontros, das trocas simbólicas relativas à canção, da busca pela completude.

No caso do grupo de artistas por nós abordados, tomemos a obra de Ednardo como ilustrativa desses paradoxos interpretativos mencionados. Por ser, dentre os artistas desse grupo, aquele a quem se atribui uma maior identificação com aquilo que Maffesoli chama de “materialismo espiritual, localmente vivido”, relativo ao estado de origem, a obra de Ednardo é exemplar para essa mediação. Antes, porém, vejamos o que diz Michel Maffesoli sobre o que identifica como um retorno ao “localismo”²²⁷:

É interessante notar o retorno vigoroso, nos diversos discursos sociais, de termos como “país”, “território” e “espaço”, todos os quais remetem a um sentimento reforçado de inserção, de compartilhamento emocional. Em suma, ao fato de que o lugar produz um vínculo. E um vínculo, portanto, que não é abstrato, teórico, racional. Um vínculo que não se constitui a partir de um ideal distante, mas que, muito pelo contrário, baseia-se organicamente na posse comum de valores arraigados: língua, costumes, culinária, posturas corporais. Todas elas são coisas cotidianas, concretas, que aliam num paradoxo apenas aparente o material e o espiritual de um povo.²²⁸

Assim, a obra de Ednardo é reconhecida como a mais cearense do grupo de artistas surgidos no estado e levados ao mundo na década de 70:

Mas, é através das composições de Ednardo que encontramos um profundo enraizamento do artista com a cultura e a memória popular de sua região. Talvez possa ser considerado como o compositor daquele período que melhor traduziu na música popular brasileira a cultura cearense.²²⁹

Podemos dizer que, em outro extremo das práticas poético-musicais presentes no trabalho de Ednardo, encontram-se códigos causadores de um certo estranhamento que dilatam o território artístico de sua atuação: “Classificaram-se” e “Vaila”, no disco *Berro*; “Rasguei o seu retrato”, no disco *Cauim*; “Fênix”, “Fio da meada” e o desfecho final (intencional ou não; citação ou não de *Beatles*) de *O azul e o encarnado*; “Numa boa”,

²²⁷ Maffesoli avalia esse retorno relativamente ao que se constitui como prática pós-moderna. A noção de pós-modernidade não é objeto de nossas discussões, considerada como sintoma do Brasil nos anos 70. No entanto, as reflexões do sociólogo nos iluminam em alguns aspectos presentes na experiência aqui tratada, independentemente do conceito ou categoria que a nomeie e apesar de suas especificidades.

²²⁸ MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade – O lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004. Pp.36/7.

²²⁹ AIRES, Mary P. Op. cit, p.143.

“Brincando é que se aprende” e a incursão instrumental repleta de ruídos vocais e instrumentais de “Cariri”, no disco *Ednardo*, de 1979; até chegar ao seu ápice em *Imã*, talvez o mais experimental de todos os discos desse artista, que traz desde uma releitura muito audaciosa e original de “Na asa do vento” (João do Vale e Luiz Vieira), até sua máxima expressão em “Reinverso”. Dessa forma, podemos aventar que é justamente pelo fato da obra de Ednardo trazer em si uma construção discursiva muito bem acabada, legitimada por uma abordagem e leitura crítica que a eleva ao status de uma representatividade local indiscutível, que esse estranhamento se torna mais patente: que Ceará é esse que escapa ao seu território? A esse território exclusivamente sertanejo?

A demonstração de flexibilidade que essa vertente do repertório de Ednardo apresenta – e poderíamos apontar outros códigos presentes em outras canções – vai contra a idéia de unilateralidade do seu trabalho e mesmo de uma noção freqüentemente repetida acerca da música realizada nos estados da região Nordeste do país:

Não há ‘uma’ música urbana nordestina, em paralelo ou oposição à música do sertão. Há uma enorme variação, obedecendo às raízes locais. Há uma certa unidade no litoral, cuja base é, evidentemente, a presença negra, maioria nas zonas do açúcar, desde a Bahia colonial até o Maranhão, *pouco expressiva no Ceará e no Piauí, que são formações sociais mais sertanejas: o sertão, no Ceará, chega até Fortaleza.*²³⁰ (grifo meu).

É possível que os discursos aí elaborados tenham sido tão consistentes – e já vimos que historicamente eles se fundaram na idéia de tradição, também no campo da música popular – que nem mesmo num momento em que a autonomia e o reconhecimento das contribuições dos artistas de que estamos falando na consolidação do mercado de discos no país foi suficiente para que seus trabalhos se desvencilhassem do referencial regional:

Embora mais cedo ou mais tarde tenham logrado obter da crítica o reconhecimento enquanto compositores-intérpretes de MPB, esses artistas também nunca deixaram de ser vistos enquanto compositores e intérpretes sobretudo nordestinos.²³¹

E isso fica muito claro no depoimento de Ana Miranda, ela uma cearense de outras terras:

Quando surgiram Fagner, Belchior, Amelinha, eles chegaram até nós via indústria cultural, via gravadoras, rádio, discos. Eu não os via como cearenses, eram nordestinos, vinham junto com pernambucanos (Alceu [Valença], Geraldinho [Azevedo]) ou paraibanos (José Ramalho, Elba)...²³²

Mas, se lançarmos um olhar no sentido de identificar os tais signos indicadores de

²³⁰ OLIVEIRA, Francisco de. “Nordeste: a invenção pela música”. In CAVALCANTE, Berenice et al.(org.) *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. V. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. P. 132.

²³¹ MORELLI, R. Op. Cit., p.64.

²³² Depoimento de Ana Miranda para este trabalho.

ruptura que apontamos, talvez seja possível constatar que eles não se restringiram à obra de Ednardo. Do lado de Raimundo Fagner isso pode ser muito bem notado no disco *Orós*, quando a presença de um músico como Hermeto Pascoal é inconfundível. Hermeto nasceu em Alagoas e por mais que sua música naturalmente referencie-se em signos de sua infância e da sua terra, claramente visíveis, seu trabalho possui um apelo para além das determinações territoriais que o compõe. São momentos extremamente audaciosos das obras desses artistas que rompem com a previsibilidade que qualquer sistema de representação local pudesse congelar. Não significa que a memória afetiva desses indivíduos foi esquecida. É muito pertinente e inegável a identificação dos traços cearenses na obra de Ednardo. Assim como no trabalho de Fagner, onde eles também estão muito bem delineados. O próprio Fausto Nilo responde bem a essa questão posta na representação da sua própria obra musical:

Meus companheiros de canções sempre souberam que eu sempre tive uma certa reserva em assumir uma estratégia regionalista ou mesmo caracterizar minhas letras dentro desta visão. Não sei se por ter uma formação pessoal bastante apoiada na audiência constante de música brasileira, desde a tradicional até a revolução da Bossa Nova, nunca tive pendor para acreditar nos assuntos regionais como base de meu trabalho como letrista e assim me orientei para escrever letras de MPB. Desta maneira, na maioria das vezes escolhi temas de grande universalidade, *embora eles reflitam, naturalmente, minhas origens de uma região brasileira bem caracterizada e às vezes caricaturada por seus próprios artistas*. Este nunca foi o meu projeto. Entretanto dentro do grupo havia muitas diversidades e no meu caso, razoável independência com relação a isto.²³³ (grifo meu)

A maleabilidade com que se dá a dinâmica discursiva e as práticas musicais produzidas em torno dos códigos de identificação, na experiência desses migrantes, se encaminha para o que poderíamos chamar de configurações híbridas de identidade. Em alguns casos, se configura uma aparente ambigüidade. Como em Clodo, quando compõe uma música cuja letra autobiográfica é a marca de sua adesão, ou identificação, ao novo território praticado: Brasília. Se tomarmos o sentimento descrito na música “Conterrâneos”, anteriormente analisada, e confrontarmos com “Ilha azul”, de sua autoria, perceberemos o que é mais precisamente uma ambivalência na formação de Clodo:

Quando eu saí lá do Piauí/ caboclo novo que nem vaqueijava ainda/ eu curti muito o rio Parnaíba/ levando toco de madeira em balsas/ até que um dia vim parar aqui/ Nos olhos verdes da mineira clara/ Nesta cidade esta maquete viva/ Feita de sonhos de um herói sem nome/ Um dia/ quem sabe noite de um mês qualquer/ agente grita, laços fora e vai/ falar da nossa vila/ nossa ilha azul.²³⁴

²³³ Depoimento de Fausto Nilo para este trabalho.

²³⁴ “Ilha Azul”, de Clodo, foi gravada no disco *São Piauí*, primeiro do trio Clodo, Climério e Clésio, lançado em 1977. Em sua dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação do departamento de comunicação da UnB, Clodo lança mão de seus próprios versos

Brasília pode ser enxergada através de uma lente mineira, goiana, piauiense ou gaúcha e mesmo estrangeira, em seu sentido lato²³⁵. Assim, o olhar paulista da historiadora Thereza Negrão, moradora de uma super-quadra brasiliense que, em estudo sobre o imaginário e a história oral na cidade de Brasília, deixou “as marcas das minhas representações sobre o cenário ampliado da 205 sul e, é claro, uma esparramada carga de subjetividade”²³⁶, identifica:

Paulistas como eu, paraibanos como “seu” José, piauienses como “seu” Edmundo, baianos como o zelador, cariocas como “seu” Diamantino e tantos outros dos mais diversos lugares oferecem, na multiplicidade dos enredos sobre como aqui chegaram e que representações fazem do *quartier*, articulações que, pinçadas desse universo empírico, darão vida aos estudos teóricos enclausurados nas obras cujos autores se dedicam ao simbólico, ao imaginário e ao cotidiano que os engendra.²³⁷

Um pouco ou à semelhança daquilo que o sociólogo Francisco de Oliveira identifica no Rio de Janeiro de alguns anos antes: “o auge da construção civil no Rio, anos 1940 e 1950, deixou um ‘pau-de-arara’ como porteiro ou zelador de quase todos os prédios de Copacabana...”²³⁸

Não por acaso, uma linha de raciocínio evidenciada em ao menos uma letra de Clodo, dessa vez musicada por Fagner, ilumina um pouco o que pode ser possível do ponto de vista do preenchimento das ausências, das lacunas individuais e coletivas, da superação das limitações, da busca de soluções a partir da capacidade de criação, seja poética, seja no plano das necessidades básicas:

Não sei a cor do perdão/ nem o peso da pedra do sacrifício/ só sei que quando estou só/ sinto na pele/ que meu abrigo pode ser o precipício/ Não sei quem chora por mim/ quem inocentemente me condena/ E olhando a cara fria do silêncio/ *tudo que faltar a gente inventa*/ Voz pra cantar/ corda de aço/ corda de aço desfiada/ Minha vida/ só é vida porque sei/ que ela vai ser sempre apaixonada/ que ela vai morrer apaixonada.²³⁹ (grifo meu).

Essa canção encontra eco no que vimos discutindo até aqui. As imagens trazidas pelo texto aproximam simbolicamente o que representa o ato do canto, um canto cortante, lâmina/aço, que se desfia ou desfia a vida, onde ela se ausentou, faltou. Por certo a invenção

como epígrafe de abertura do seu trabalho. Seu objeto de pesquisa é o mercado de discos independentes em Brasília. Estava, portanto, colocando em prática o falar de sua vila, sua Ilha Azul.

²³⁵ Um exemplo pode ser encontrado em RAMÍREZ, Gabriela B. “Baixo céu, mar de Brasília”. In MEDINA, Cremilda (org.). *Narrativas a céu aberto – Modos de ver e viver Brasília*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. Pp. 23/40.

²³⁶ NEGRÃO DE MELLO, Thereza N. “Se esta quadra fosse minha”. In MEDINA, Cremilda (org.). *Op. Cit.*, p.47. O número 205 Sul, a que se refere a autora, é a identificação de uma quadra residencial situada na Asa Sul do Plano Piloto do Distrito Federal, em Brasília.

²³⁷ *Idem, ibid.*

²³⁸ OLIVEIRA, F. *Op Cit.*, p.132.

²³⁹ “Corda de aço”, de Clodo e Fagner, foi lançada no LP *Raimundo Fagner*, de 1976. Estamos nos referindo a esse registro quando fazemos a análise. A música foi registrada por Clodo no LP *Afinidades*, de Clodo, Clímério e Clésio, de 1993. Já em carreira solo, Clodo lançou um disco com o título *Corda de Aço* (1998), onde fez nova gravação da música.

está na fala, na voz, no canto que ocupa aquele espaço da falta, da incógnita, daquilo que eu não sei, e que invento/preencho com meu canto.

Na sua avaliação sobre o percurso da música popular feita no Brasil e seu funcionamento dentro dos sistemas culturais existentes no país, José Miguel Wisnik analisa que, nos períodos mais obscuros da década de 1970, a canção popular demonstrou “grande força, opondo à repressão uma poética da afirmação da vida pela assunção do corpo pleno, extraindo a sua força política do Eros dançante e da beleza do canto”²⁴⁰: “Minha vida só é vida porque sei que ela vai ser sempre apaixonada”.

O texto de Clodo é um texto metalinguístico, por se tratar do relato que o artista faz do seu sentimento durante o processo de criação musical. E da própria voz como instrumento que quer materializar o preenchimento dessas lacunas, desses silêncios. Através da canção o artista está, como dissemos anteriormente, buscando a “identificação” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de seus “eus” divididos numa unidade porque procura recapturar esse prazer fantasiado da plenitude²⁴¹.

“Corda de aço” é uma referência muito oportuna à voz de Fagner, não há dúvida. São suas cordas vocais que, em sintonia com as cordas de aço de uma viola nordestina (instrumento adotado por Clodo), ou de uma guitarra distorcida, feito a de Robertinho de Recife presente na referida gravação, colocam o registro dessa música para o disco *Raimundo Fagner*, de 1976, entre os mais emblemáticos da consolidação do artista no cenário da música popular feita no Brasil, naquele momento. É nesse contexto que o pianista e compositor Túlio Mourão aponta a importância que ele atribui aos trabalhos dos artistas aqui tratados:

Assim que eu saí da última fase dos Mutantes, que é uma fase marcada pela música progressiva, (...) eu precisava ver o que estava acontecendo com a música popular brasileira, e uma coisa muito bonita que me aconteceu foi conhecer o Fagner e gravar com Fagner, [fazer] alguns concertos com Fagner, e gravar com ele o *Raimundo Fagner*, que é o primeiro disco dele na CBS. Eu fiquei encantado depois, raciocinando hoje, naquele momento o Fagner era porta-voz de um grupo muito interessante, de músicos e de letristas, como o Fausto Nilo, o Abel Silva, o Clodo, o Clésio, [Climério]...De vários instrumentistas como Manassés, Robertinho de Recife...(...) Nesse momento esses compositores, esses letristas, criaram coisas muito bonitas (...) Ele traduziu o momento do país, trouxe uma coisa poética bonita e forte com esses parceiros. Enquanto ele esteve ligado a esse grupo de pessoas, ele teve um trabalho muito consistente e o país reconheceu. É esse movimento realmente parou o Brasil nessa época e encantou o Brasil. Uma poética que tinha algo de rural e algo de urbano em doses muito interessantes.²⁴²

²⁴⁰ WISNIK, José Miguel. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In: BOSI, Alfredo. *Op. cit.*, p.123.

²⁴¹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, e Guaracira Lopes Louro – 7. ed. — Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p.39.

²⁴² Depoimento de Túlio Mourão para o produtor Alessandro Oliveira, da Rádio *Nacional FM* de Brasília, no programa “Memória Musical”,

A entrada dos irmãos Ferreira no mercado nacional de discos indica o novo caráter que domina o discurso de identidade do grupo do Ceará. Clodo, Climério e Clésio surgem como um grupo autônomo próximo ao *Pessoal do Ceará*. Quando o *São Piauí* chegou às lojas de discos eles já haviam ganhado voz em parcerias com os companheiros, nos discos desses. Canções que receberam destaque através do reconhecimento de público e da crítica²⁴³ e que legitimavam a gravação do primeiro LP: “Ponta do Lápis” (Clodo e Rodger) foi gravada por Ney Matogrosso e Fagner, em um compacto simples; “Corda de aço” (Clodo e Fagner) e “Conflito” (Climério e Petrúcio Maia) foram gravadas no disco *Raimundo Fagner*, de 1976; e “Estaca Zero” (Climério e Ednardo) foi levada ao *Berro*, de Ednardo, em 1976. Estavam configurados, naquele início da etapa paulista, quatro tipos de parcerias diferenciadas entre eles. Se por um lado os irmãos Ferreira surgiam como colaboradores no trabalho do grupo do Ceará, por outro já possuíam maturidade suficiente para lançar seu trabalho no mercado nacional de discos de forma autônoma. O lançamento do *São Piauí* desencadeou uma trajetória que teve seis discos gravados pelo trio.

É importante notar que, simultaneamente ao processo de distensão política ocorrido no país naquela metade final de década, também os ânimos em torno de uma *cearensidade* parece terem se amainados. E é nesse momento que se consolidam suas trajetórias artísticas: a obra de Belchior, Ednardo e Fagner passam a ser distinguidas no país como um todo. Outros artistas até então desconhecidos, como Amelinha, surgem com trabalhos também muito consistentes. Fora do território do Ceará, feito os irmãos Ferreira, aparecem discos de artistas como Vital Farias e Robertinho de Recife. Robertinho é um daqueles músicos que trazem sua marca registrada no trabalho de boa parte desses artistas aqui tratados: sua guitarra possui uma sonoridade inconfundível que se aliou na perspectiva esteticamente “moderna” a que os trabalhos de boa parte desses artistas se propunha. Ou seja, os diálogos nessa época parecem apontar para o reconhecimento de uma maior abrangência referencial, de uma pluralidade de valores, diferentemente do que aparentou ser uma tentativa unificadora e monolítica dos momentos iniciais.

É sintomático que o disco de Clodo, Climério e Clésio chame-se *São Piauí*, uma referência clara ao processo de migração, de dupla identidade, evocada no encontro entre os dois estados: São Paulo e Piauí. Que, na verdade, pode ser tomado como sugestão a um ponto

apresentado pela jornalista Bia Reis, levado ao ar em 26 de novembro de 2005.

²⁴³ Quando Fagner lançou seu disco *Raimundo Fagner*, de 76, a jornalista Ana Maria Bahiana escreveu, em parceria com Aloísio Reis, uma matéria para o *Jornal de Música*, cujo título foi “Voz para cantar, corda de aço”. Cf. BAHIANA, Ana M. *Nada será como antes: mpb nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. Pp.206/15.

equidistante posicionado entre esses dois estados: o Planalto Central. A música que dá título ao disco é uma parceria entre Climério e Bê, um piauiense e outro paulista:

Vem comigo menina/ vem comigo praqui/ pra São Paulo/ pra São – pulo – vem pra São Piauí/ aqui tem um ar de Europa/ Um cheiro novo de África/ tem operário a galope/ sob o aboio da fábrica/ tem boi de ferro e fumaça/ na massa deitando a morte/ de sorte que o centro-sul/ desse estado dá no norte/ no asfalto tem uma pedra/ tem uma pedra no asfalto/ que de repente num salto/ se desfaz na boca/ no beijo que se desprega/ da nossa garganta louca rouca/ poluída de calor/ vem pra São Piauí/ que a vida começa aqui/ no viaduto do chão/ (porque não?)/ ou no riacho do chá²⁴⁴.

Com a inserção dos irmãos Ferreira junto ao grande público, as referências musicais acerca dessas identificações vão se tornando mais visíveis, particularmente porque está em jogo, também, a relação com o cosmopolitismo dos grandes centros, sob outra perspectiva. É nessa medida que evocamos mais um ensinamento de Michel Mafessoli, segundo o qual,

O mercado, lugar por excelência da circulação de bens, de afetos, de palavras, é justamente o que drena, em todos os sentidos do termo, o campo circundante, dando-lhe sentido e existência. A cidade é assim “atualização”, na terminologia aristotélica, do que, sem isso, seria simples potencialidade. Esse mecanismo funciona em cadeia: as fazendas se orientam para o lugarejo, os lugarejos para as aldeias, as aldeias para as pequenas cidades, etc. Em resumo, um território se delimita pelas várias polaridades bem marcadas que geram o que chamamos de socialidade²⁴⁵.

Ou então, nas palavras de Climério: ”Toda vereda de roça/ vai descambar na cidade”.²⁴⁶ Com esse verso ele sugere a inevitabilidade do destino urbano, ou da paisagem urbana, ou da busca pela urbe, que caracteriza o território sob seu olhar.

²⁴⁴ CLODO, CLIMÉRIO e CLÉSIO. *São Piauí*. São Paulo: RCA, 1977. Clodo relata que quando estavam ensaiando para o lançamento do disco *São Piauí*, em Brasília, receberam a visita de Marlui Miranda, também já encaminhada nos rumos da música popular. Segundo ele, Marlui pediu para participar do espetáculo e ficou ouvindo o repertório que os irmãos iriam levar para o público. Quando tocavam a música “Timon”, ela pediu para que Clodo passasse algumas dicas de sua harmonia pois era essa a canção que queria acompanhar junto aos irmãos. Anos depois, em 1983, Marlui Miranda gravou, em seu disco *Revivência*, a música “Timon”. Por ter sido Clodo quem passara as dicas para Marlui na hora do ensaio, ela entendeu que ele seria também autor da música, incluindo seu nome junto ao de Climério e Clésio na autoria da canção, que é o que aparece no seu disco. “Timon” é uma composição de Clésio e Climério e foi gravada no segundo disco do trio, *Chapada do Corisco*, de 1979. Um outro detalhe dessa apresentação de lançamento do disco *São Piauí*, em Brasília, diz respeito à inclusão de “Revelação”, composição de Clésio e Clodo, entre as músicas do espetáculo, mesmo ela não sendo uma música do repertório do disco, assim como “Timom”. Foi a primeira vez que Fagner, também participante do espetáculo, ouviu a música que iria se tornar o carro chefe do maior índice de vendas de sua carreira no mercado de discos, pela gravadora CBS. O seu disco *Eu canto – Quem viver chorará*, de 1978, no qual foi gravado “Revelação”, só foi superado em vendas, naquele momento e naquela gravadora, por Roberto Carlos. Cf. MORELLI, R. Op. Cit. P.65.

²⁴⁵ MAFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984. pp.59.

²⁴⁶ Fragmento de “Estaca Zero”, letra de Climério e música de Ednardo.

Capítulo IV

Educação e Espaço Musicados

Na abertura deste trabalho, fiz menção acerca do caráter educativo exercido pela música popular brasileira, para mim e para as pessoas que, como eu, viveram a infância e adolescência no período pós-golpe militar no Brasil. Ao que parece, também no caso dos que protagonizaram esse cantar, as relações com a educação formal tiveram um peso considerável em suas trajetórias. Alguns deles, como Climério, se deslocaram em função de uma qualificação que suas cidades de origem, na época, não ofereciam. Entre os filhos do “seu” Matias Ferreira, por exemplo, parece que se educar era uma conquista com a qual sonhava o pai²⁴⁷. Todos os Ferreira tiveram formação universitária. Assumiram a posição de professores. Professores também foram e são alguns dos que fizeram parte do núcleo brasiliense saído do Ceará. Outros, mesmo não o sendo, se reportaram ao ato de ensinar/aprender as primeiras letras, função que, a princípio, caberia à escola: referências educacionais aparecem em algumas das canções do seu repertório.

Em seu primeiro LP individual, Raimundo Fagner incluiu um tema por ele adaptado do folclore, cujo título é “Serenou na madrugada”.²⁴⁸ É uma canção singela e, diríamos mesmo, caipira: pelo tratamento acústico, pela própria temática, pelas características do duo vocal e pela introdução em destaque de um arpejo de viola em seu arranjo. Os versos iniciais dessa canção aludem ao ato de escrever/ler e seu manejo funciona como desvelamento da identidade da mulher amada através do reconhecimento de sua caligrafia: “*A minha amada me mandou um bilhetinho/ só para ver se eu conhecia a letra dela/ a letra dela já era conhecida/ ela me amava e eu também amava ela*”.

Noutro momento, Rodger Rogério e Clodo, no período paulistano, compuseram uma canção que sugere, nos primeiros versos, a evidência de um sentimento (o amor?!) que não requer o registro escrito para atestar sua comprovação, numa espécie de fidelidade à fala ou à intimidade silenciada. Mas faz questão de marcar o seu duplo domínio: sobre a escrita e sobre

²⁴⁷ Cf. CAZARRÉ, Lourenço. *Op cit*, pp.52/3.

²⁴⁸ “Serenou na madrugada”, adaptação do folclore por Raimundo Fagner, foi gravada no disco *Manera, Fru Fru, Manera*, de Fagner, em 1973. Curioso constatar que quem divide o vocal em duo “caipira” com Fagner nessa música é um músico contra-baixista estrangeiro radicado no Brasil: Bruce Henri.

o sentimento sequer nomeado: “*Sei escrever o seu nome/ na ponta fina do lápis/ mas não vou repetir/ o que tu já sabes*”.²⁴⁹ Deduz-se, nesses dois casos, que o ato da escrita está relacionado à conquista e confirmação das relações afetivo-amorosas, das aproximações.

A menção à educação e à alfabetização também aparece na curta letra da música “ABC”, de Fausto Nilo e Fagner. Aqui, o ABC é alternativo ao outro, ao “ABC do sertão”²⁵⁰ de Gonzaga (“Lá no meu sertão/ pro cabôco ler/ tem que aprender/ outro abc/ o jota é ji/ o ele é lê/ o esse é si/ mas o eme tem nome de mê”), pois traz o dado da realidade – no caso, urbana – para o próprio processo de aprendizagem, numa perspectiva mais freireana, mais pragmática, da pedagogia do oprimido: “Com A se escreve amor e arma/ com B se escreve bola e bala/ com C se escreve casa e cela”.²⁵¹ O uso da antítese nos três únicos versos da canção pode ser lido como metáfora à própria situação política vivida no país, o que colocaria Fausto Nilo no rol dos compositores engajados e de protesto na MPB, o que ele nunca quis ser. Ou, simplesmente, se referia à violência urbana de uma maneira geral, apontando as contradições de um projeto moderno desordenado das cidades, já diagnosticado no Brasil dos anos 70.

Mas a existência dessas referências à educação, nos textos desses artistas, materializa-se a partir do encontro na própria escola, no caso aqui investigado, na universidade. A universidade assumira um outro caráter nessa época e foi nela que também os interesses musicais se convergiram. O jovem Fagner passou por ela, e foi dentro dela mesma que encontrou o motivo para seu abandono, a favor da música. Ganhou o público de ouvintes, pois seu trabalho foi mais democratizado fora do que dentro da universidade, mesmo que esta tenha representado um dos poucos espaços não-clandestinos de resistência e luta, naquela conjuntura.

Jovens que eram – no momento em que o discurso da modernidade chegou ao seu ápice no país, através da linguagem arquitetônica e da consolidação dos meios de comunicação massiva –, uma parte deles optou por se dedicar a essas áreas. Particularmente à arquitetura, onde se verificou um número significativo de pessoas dessa geração que transitou entre os acordes e letras em consonância com maquetes e pranchetas.

No caso do presente trabalho, chamou atenção a ocorrência desse duplo perfil

²⁴⁹ “Ponta do Lápis”, de Rodger Rogério e Clodo, foi lançada em novembro de 1975, num compacto simples que reunia Ney Matogrosso e Fagner. Possui versões com Clodo, em seu disco *Corda de Aço*, de 1998, e com Rodger, em seu disco *Rodger de Rogério*, gravado ao vivo no Café Musical da Feira de Música, no Centro de Convenções do Ceará, em 2003.

²⁵⁰ “ABC do sertão”, música de Zedantas e Luiz Gonzaga, lançada originalmente em 1953. Cf. DREYFUS, Dominique. *Op. Cit.*, p.343.

²⁵¹ “ABC”, de Fausto Nilo e Fagner, foi gravada no disco *Raimundo Fagner*, de 1976, pela CBS.

profissional em Fausto Nilo, Brandão e Ricardo Bezerra, todos se dedicando simultaneamente à música popular e à Arquitetura²⁵². Fagner, como foi dito, passou rapidamente pela arquitetura. De outros aqui mencionados, sabemos que Marlui Miranda também ingressou na área. O músico Túlio Mourão, antes de sê-lo, experimentou os bancos da escola de Arquitetura, em Minas. Ambos também abandonaram o curso acadêmico e se dedicaram à música popular. Luiz Marçal e Sérgio Fiúza, autores da canção “O meu amor chorou”, considerada, para Ana Miranda, o “hino de Brasília” dos anos 60, eram estudantes de arquitetura, conforme nos informou a escritora. A república na qual Climério se alojou, em São José dos Campos, era de estudantes de Arquitetura, alguns deles dedicados à música, como os do grupo *Flying Banana*.

Vejamos uma declaração do arquiteto/compositor Fausto Nilo ainda relativa às motivações que o fizeram mudar de Fortaleza para Brasília no início dos anos 70, além daquelas já apontadas. Segundo ele:

(...) tive uma excelente abertura e oportunidade profissional como recém-formado, com muitos projetos de residência de classe média (programa típico da época). Com pouco tempo isto me entediou e a chance de ir para Brasília me parecia abrir outro espaço de experiência e dilatar o âmbito intelectual, com a convivência de outras pessoas com outras experiências diversas da minha. (...) lembro que durante o período de minha formação como arquiteto, que vai de 65 até 70, viajei todo o Brasil em trabalho junto à executiva nacional de estudantes de arquitetura (ENEAU), que era um braço arquitetônico da UNE e conheci em cada cidade sempre grupos de música e canções. Muitos deles vieram depois a se destacar na atividade²⁵³. (grifo meu).

A frequência com que nos deparamos com a presença de arquitetos atuando simultaneamente no campo da música, ou abandonando cursos e formações, ou ainda nunca atuando na área de arquitetura, apesar do diploma, e preferindo seguir o caminho da música, naquele período, nos remete a uma reflexão feita por Roberto Schwarz, presente em texto já citado anteriormente. Confrontada com o depoimento de Fausto Nilo, a análise de Schwarz aponta para uma perspectiva no mínimo curiosa de abordagem desses dois temas, em aproximação naquele momento. Tratando, portanto, de cultura e política no país dos primeiros cinco anos de regime militar, ele destaca a arquitetura como uma das áreas que teria sido visivelmente afetada pela ditadura. Tomando por comparação o período anterior a 1964, ele faz um diagnóstico sobre essa área do conhecimento, pelo que foi provocado no campo de sua

²⁵² No contexto anterior à migração do núcleo cearense que se deslocou para Brasília, vimos que o parceiro de Dedé Evangelista na música “Encabulado”, classificada no *I Festival de Música Aqui no Canto*, é Braguinha, mais um que também passava pela mesma divisão de afazeres entre a arquitetura e a música, segundo informou Mércia de Vasconcelos Pinto.

²⁵³ Depoimento de Fausto Nilo para este trabalho.

atuação prática a partir das mudanças nos rumos da política do país. Schwarz toma um artigo escrito por Sérgio Ferro Pereira, para constatar que:

Durante os anos desenvolvimentistas, ligada a Brasília e às esperanças do socialismo, havia maturado a consciência do sentido coletivista da produção arquitetônica. Ora, para quem pensara na construção racional e barata, em grande escala, no interior de um movimento de democratização nacional, para quem pensara no labirinto das implicações econômico - políticas entre tecnologia e imperialismo, o projeto para uma casa burguesa é inevitavelmente um anti-clímax.²⁵⁴

Teria a música popular se beneficiado desse anti-clímax de que nos fala Schwarz e que aqui é atestado por Fausto Nilo?

Chama-nos a atenção essa relação imediata entre arquitetura e música popular no Brasil, no contexto que estamos tratando. Para além da abordagem da atual pesquisa, três músicos rapidamente mencionados no decorrer de nossas reflexões, e que tiveram papel de destaque na MPB, também se formaram em arquitetura: Tom Jobim, Carlos Lira e Chico Buarque de Hollanda²⁵⁵. No caso de Tom Jobim, ele foi um entusiasta dos projetos de Juscelino Kubitschek, em particular da construção de Brasília, tendo composto com Vinícius de Moraes a “Brasília, Sinfonia da Alvorada”.²⁵⁶

Pois o mesmo Tom Jobim, que havia, em fins dos anos 50, se destacado como um dos realizadores do que ficou conhecido como Bossa Nova, será o protagonista de um outro acontecimento musical relevante no início dos anos 70, aproximando-se do contexto em que se manifesta o objeto da presente pesquisa: a música “Águas de março” foi lançada pela primeira vez no compacto em vinil número 1 do mesmo projeto *Disco de Bolso* de onde surgiria dois dos artistas aqui tratados: Fagner e Belchior. A audição de “Águas de março”, para algumas pessoas que não haviam tido a oportunidade – ou nem mesmo possuíam idade – de sentir o impacto da canção “Chega de saudade”, na voz de João Gilberto, em 1958, funcionou como sua equivalente. Para Clodo Ferreira, por exemplo, não houve nada mais que lhe chamasse tanto a atenção em termos de música brasileira do que a mencionada gravação de “Águas de março”, em 72.

Várias são as referências ao procedimento “arquitetural” da feitura dessa canção de Tom Jobim. E é um momento pleno do que viria ser a “fase ecológica” do artista.

²⁵⁴ SCHUWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: Schwarz, R. *Op. cit.*, p.79.

²⁵⁵ Cabe mencionar, dentre os que foram citados ao longo deste trabalho, que o compositor Elomar estudou música e arquitetura em Salvador/BA antes de retornar à sua cidade natal, Vitória da Conquista – no interior daquele estado – e antes de gravar seus primeiros discos.

²⁵⁶ Há uma dissertação de mestrado que repertoria um número significativo de músicas cuja temática é Brasília, no decorrer de sua história. Uma das músicas analisadas é “Brasília, Sinfonia da Alvorada”. Cf. ODUBER PALENCIA, Eládio Antônio. *Que cidade mora na música: (estudo do imaginário das canções sobre Brasília)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Brasília, UnB, 1997.

Possivelmente, em Raimundo Fagner o mesmo êxtase deve ter ocorrido com a audição dessa música: em seu primeiro LP, de 1973, ele intercalou algumas citações poético-musicais ao final da canção “Canteiros” e ali incluiu fragmentos da “obra” de Tom.

Avaliar a importância dessa composição especificamente para os jovens protagonistas da experiência aqui em foco é algo que fica no plano da especulação, em alguns casos. No caso de Clodo, admitidamente arrebatado por “Águas de março”, talvez seja possível verificar o significado desse impacto. Tomemos pelo que seria uma consciência ambiental ou o respeito pelo meio ambiente que a letra de Tom sugere. Clodo possui um repertório rico em imagens líricas, onde atribui ações e sentimentos humanos aos elementos da natureza, numa lógica animista e antropomórfica:

O orvalho da noite/ Brinca na luz do luar/ Quem acredita em sereia/ Sabe os segredos do mar/ A cachoeira cantando/ É a canção natural/ Sempre lembrando pra gente/ Que amar nunca faz mal/ Seu amor é cebola cortada, meu bem/ Que logo me faz chorar/ Seu amor é espinho de mandacaru/ Que gosta de me arranhar/ O seu olhar é cacimba barrenta, meu bem/ Que eu gosto de espiar. (grifos meus).²⁵⁷

Investigar a densidade dos códigos inscritos nas canções desses artistas possivelmente nos encaminhe para legitimar a idéia de requinte poético e musical que seus trabalhos possuem, como no caso de “Cebola cortada”. Evocando imagens de um universo corriqueiro sob uma musicalidade rebuscada, a experiência de Nordeste dos autores desta canção recupera o signo particular, subjetivo, notadamente através do seu texto. A paisagem nordestina é, também, passível de intimidades, de amores contemplativos. Onde o espanto diante da abordagem, na qual os códigos de rudeza presentes no espaço caatingueiro – particularmente representado pelo mandacaru – se associam a um amor romântico, quase platônico, que encontra seu ápice no olhar que espia.

Estamos, pois, diante do mesmo território, amplificado.

²⁵⁷ “Cebola cortada” é uma canção cuja letra é de Clodo com música de Petrucio Maia. Foi gravada por Clodo, com participação de Ednardo, no disco *São Piauí*, da RCA, de 1977. Simultaneamente, Raimundo Fagner a interpretou em seu disco *Orós*, da CBS, lançado no mesmo ano. Cabe em destaque o arranjo de Hermeto Pascoal para o registro do disco de Fagner. Destacamos também a gravação no disco de Petrucio Maia intitulado *Melhor que mato verde*, cantada pelo próprio Petrucio. Esse disco foi lançado em 1980 pela Epic/CBS. Merece registro a gravação realizada pelo grupo MPB-4 no disco *Bons tempos, hein?!*, lançado em 1979.

Considerações Finais

Lanço, como abertura dessas considerações, uma indagação nascida no percurso da pesquisa: é possível que nenhum outro grupo de artistas situado dentro do território brasileiro naquele momento tenha revelado com tamanha amplitude, através de suas experiências, as contradições que nortearam e ainda norteiam a trama de relações que envolvem as dimensões cultural, social e artística do país, no campo da canção popular. É nesse sentido que o título deste trabalho toma de empréstimo, em paráfrase, um verso de uma canção singular do repertório de Ednardo, repleta de signos que evocam essas mesmas contradições:

O cavaleiro do medo/ Usa do ouro a razão/ Pra ofuscar os meus olhos/ E confundir
minha emoção/ Não sabe que a luz que me guia/ É da estrela que irradia/ A linda
pastora do tempo/ Que guarda meu fogo eterno/ E livre o meu pensamento/ *Quem
faz a história da vida/ Com ela rompeu as entranhas do chão/ Quem quer saber o
que está escondido/ Procura no fundo dos olhos do povo/ E dentro do seu coração/
Vão com o vento as palavras/ São como pombos-correio/ Mas estão sempre
atrasadas/ Pois o seu vôo é lento/ E o meu pensamento é ligeiro (grifo meu).*²⁵⁸

A idéia de “romper as entranhas do chão” me pareceu a que melhor poderia traduzir o sentimento paradoxal a que estavam expostos estes artistas, entre a afirmação identitária local e a inclusão num projeto “popular” e “brasileiro”, portanto nacional, proposto pela MPB. A migração como experiência central deste processo os situou numa perspectiva de ampliação desses horizontes. E aqui trago à lembrança o pensamento da historiadora Thereza Negrão, que ilumina o quanto as relações cotidianas vivenciadas pelos sujeitos sociais são responsáveis pela configuração de outras articulações nas “teias do imaginário”.

O homem é um animal político que interage com atores sociais, interpelados todos por um sistema cultural, estruturador de valores e normas, amalgamados sob o signo da coesão assegurada pelo registro simbólico que, por sua vez, encontra condições de desenvolvimento a partir de articulações plurais engendradas nas teias do imaginário.²⁵⁹

Creio que as relações cotidianas estabelecidas por esses migrantes nos territórios encontrados dotou-os de outros referenciais que fizeram com que deixassem de ser apenas

²⁵⁸ “Pastora do Tempo” é uma música de Ednardo gravada no disco *O azul e o encarnado*, lançado em 1977, pela RCA. Para uma análise desta canção sob o viés dos Pastoris, autos de natal de origem ibérica, confira CARVALHO, Gilmar. “Referências cearenses na música de Ednardo”. In: Revista de Comunicação Social da UFC, 1983. Edição condensada. Cabe o registro de participação de Fagner imprimindo sua marca vocal nessa gravação, em encontro raro entre ele e Ednardo, no campo da canção. O resultado se mostrou uma excelente “parceria”.

²⁵⁹ NEGRÃO DE MELLO, Maria T. *Cascariguindum: cotidiano, cidadania e imaginário na obra de Adoniran Barbosa*. IN: MENEZES, Albene M. (org). *História em movimento* (temas e perguntas). Brasília – DF, Thesaurus, 1997. P.147.

piauienses, cearenses ou nordestinos, para se tornarem também brasilienses – na “Ilha Azul” de Clodo, na “Serenata” de Ednardo, em “O lago”, de Rodger e Augusto Pontes; paulistas – claramente no *São Piauí*, dos irmãos Ferreira; cariocas, pernambucanos - nos frevos de Ednardo, na homenagem a “Olinda”, de Climério, e no diálogo de quase todos eles com a musicalidade de Robertinho de Recife; baianos, na aproximação imaginária da Quixeramobim cearense de Fausto Nilo com a Ituaçu baiana de Moraes Moreira²⁶⁰. Criaturas do chão e criadores de além-fronteiras. O que corresponde dizer, articuladores de novos espaços discursivos e outros tantos percorridos.

A experiência que aqui tentei absorver eleva a cidade de Brasília a cenário privilegiado do encontro dessas identidades. Jovem cidade que, em aparente paradoxo, carrega o estigma externo de não pertencer ao país. Ao cruzarem seus caminhos em Brasília, esses artistas, de certa forma, dignificaram um lado comumente obscurecido na memória histórica da política recente do país, memória que insiste em se instalar e que associa hegemonicamente a existência da nova capital à truculência do regime militar nela instalada, quando da aparição desses artistas. Dessa representação de Brasília se desenha o não espaço, ou a não vida. O trabalho desse grupo dirá o contrário: havia e há vida. E vida cantante, porque, como diriam Climério e Ednardo, “cantar parece com não morrer, é igual a não se esquecer que a vida é que tem razão”. Considerando que é no espaço urbano que eles lançam seus discursos, esses dois artistas, neste caso, convocam o ouvinte para o cotidiano da cidade, para a relação comum, que a dota de alma, ao estabelecê-la através da oralidade habitual e narrativa: “*Arrepare*, não. Mas enquanto engoma a calça eu vou lhe contar”.²⁶¹

A história que aqui foi coletivamente contada é uma amostra de que Brasília – como Fortaleza, Teresina ou São Paulo – pertence ao Brasil, por mais que nela pareçam superdimensionados os conflitos e contradições do país. Ganham esses novos territórios alcançados, pela presença e adesão dos artistas migrantes com eles identificados. Ganham seus territórios de origem, pelo que suas experiências conduzem e oferecem de representações e do imaginário local. E ganha a música popular realizada no país.

²⁶⁰ Especialmente no LP *Alto Falante*, do artista baiano, assim como na música “Zanzibar”, parceria entre Fausto e o músico Armandinho.

²⁶¹ Fragmentos da música “Enquanto engoma a calça”, de Climério e Ednardo. Essa música possui duas gravações do mesmo ano de 1979: no LP *Ednardo*, com o próprio, e no LP *Chapada do Corisco*, de Clodo, Climério e Clésio, cantada por Climério, ambos lançados pela gravadora Epic/CBS. Foi composta, letra e música simultaneamente, na casa de Ednardo em Fortaleza, segundo informação de Climério.

Bibliografia

AIRES, Mary P. *Terral dos sonhos – O cearense na música popular brasileira*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará/Multigraf Editora, 1994.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez/Massangana, 1999.

ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.

ANDRADE, Marcus Vinícius de. “Algumas notas sobre música no Nordeste”. *Revista de Cultura Vozes*, nº9. Petrópolis: Vozes, 1972.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

AUTRAN, Margarida. “Samba, artigo de consumo nacional” e “‘Renascimento’ e descaracterização do choro”. In: (VVAA). *Anos 70 – Música Popular*. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráf. E Edit. Ltda., 1979-1980. 7 v. il.

BAHIANA, Ana M. *Nada será como antes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980

_____. “Música instrumental – o caminho do improvisado à brasileira”. In: (VVAA). *Anos 70 – Música Popular*. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráf. E Edit. Ltda., 1979-1980. 7 v. il.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: HUCITEC/Ed. UnB, 1987.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da Literatura de Cordel*. Recife – PE: Fundação José Augusto, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. – São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BOSI, Ecléa. “Cultura e desenraizamento”. In BOSI, Alfredo (org.) *Cultura Brasileira – Temas e situações*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986. 4ª ed.

CABRAL, Sérgio. “A Bossa Nova”. In: CHEDIACK, Almir. *Bossa Nova – Songbook*, p. 15-17. *Apud* ARBEX JR., José e SENISE, Mª Helena V. *Cinco séculos de Brasil*, São Paulo: Moderna, 1998.

Cadernos do CEAM – Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares. NECOIM – Núcleo de Estudos da Cultura, Oralidade, Imagem e Memória. *Oralidade e Outras Linguagens – Ano IV – Nº 15 – Dezembro de 2004* .

Cadernos do CEAM – Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares. NECOIM – Núcleo de Estudos da Cultura, Oralidade, Imagem e Memória. *Tramas, espelhos e poderes na memória*. Ano I – Nº 2 – 2000.

CALADO, Carlos. *Tropicália – A história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed.34, 1997.

CANCLINI, Nestor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed. 34, 2001.

CARVALHO, Gilmar. “Referências cearenses na música de Ednardo”. In: *Revista de Comunicação Social da UFC*. Fortaleza, 1983. Edição condensada.

CARVALHO, Iracilda P. “Brasília: imagens e representações”. In COSTA, Cléria B. da e MAGALHÃES, Nancy A. (Orgs). *Contar história, fazer história – História, cultura e memória*. Brasília: Paralelo 15, 2001.

CARVALHO, Vladimir. *O país de São Saruê*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1986.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. 9 ed.

CAZARRÉ, Lourenço. *Um castelo no cerrado* – (Histórias de moradores e artistas da SQN 312). Brasília: E. do Autor, 2002.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural – Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Editora Bertrand Brasil/DIFEL, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência – Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo-SP: Brasiliense, 1993.

CHAUÍ, Marilena. “Seminário II”. In: NOVAES, Adauto (Coord.) *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COSTA, Cléria B. da e MAGALHÃES, Nancy A. (Orgs). *Contar história, fazer história – História, cultura e memória*. Brasília: Paralelo 15, 2001.

DESLANDES, Suely F. “A construção do projeto de pesquisa”. In: MINAYO, M^a Cecília de S. (org.). *Pesquisa Social: Teoria, método, criatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DIETRICH, Peter. *Araçá Azul: uma análise semiótica*. (dissertação apresentada à área de Semiótica e Linguística Geral do Dept^o de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre). São Paulo: USP, 2003. Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit. Texto disponível na página www.teses.usp.br

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DOURADO, Henrique A. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DURHAM, Eunice R. *A caminho da cidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

(EMB – PEF) *Enciclopédia da Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*. Reimpr. Da 2. ed. – São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998

FERREIRA, Climério. *Alguns Pensames*. Brasília – DF: Tao Livraria e Editora, 1979.

FERREIRA, Clodo. Verbetes disponíveis no endereço eletrônico www.dicionariompb.com.br da Fundação Cravo Albin. Rio de Janeiro: Fundação Cravo Albin, 2004.

FERREIRA, Clodomir S. *Uma gota: assim a chuva começa*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Comunicação como requisito para obtenção do grau de mestre em comunicação. Universidade de Brasília, Brasília – 1991.

FONTELES, Bené e FONSECA, Luiz F. B. da. *Ney Matogrosso: ousar ser*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2002.

FURTADO, Celso. *A fantasia desfeita*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, s/d.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes – O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

GIRON, Luís Antônio. *Mario Reis: o fino do samba*. São Paulo: Ed.34, 2001.

GÓES, Fred de. *O país do carnaval elétrico*. São Paulo: Corrupio, 1982.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop em Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, e Guaracira Lopes Louro – 7. ed. — Rio de Janeiro: DP&A, 2003

_____. “Quem precisa da identidade?”. In: SILVA, Tomaz T. da. *Identidade e diferença*. Petrópolis – RJ: Vozes, 2000.

HOBBSBAUM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1990.

HOLLANDA, Heloísa B. de. *CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HOLLANDA, Heloísa B. e GONÇALVES, Marco. A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HOLANDA, Sérgio B. de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

LEVI, Geovanni. “Sobre a micro-história”. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história – Novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. São Paulo – SP: Editora Rocco, 1984.

_____. *No fundo das aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. *Notas sobre a pós-modernidade – O lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

MAURÍCIO, Ivan e outros. *Arte popular e dominação – O caso de Pernambuco – 1961/77*. Recife: Ed. Alternativa, 1978.

MELLO, Zuza H. de. *A Era dos Festivais – Uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MELLO, Zuza Homem e SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de musicas brasileiras. Vol. I 1901/1957*. São Paulo: Editora 34, 1997.

MIRANDA, Ana. “O meu amor chorou III”. In *Correio Brasiliense*. Brasília, 4 de março de 2005. Caderno C.

MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

MOURA, Fernando e VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro – O rei do ritmo*. São Paulo: Ed, 34, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. Sobre a discussão em torno da sigla MPB ver, particularmente, pp. 62-76.

NEGRÃO DE MELLO, Maria T. “Casariguindum: cotidiano, cidadania e imaginário na obra de Adoniran Barbosa”. IN: MENEZES, Albene M. (org). *História em movimento* (temas e perguntas). Brasília – DF, Thesaurus, 1997.

_____. “Se esta quadra fosse minha”. In MEDINA, Cremilda (org.). *Narrativas a céu aberto – Modos de ver e viver Brasília*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

NEGRI, Antônio. “Infinitude da comunicação/Finitude do desejo”. In PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina*. São Paulo: Ed.34, 1993.

NUNES, José Walter. *Campo e cidade na memória popular: Guaratã do Norte/MT – 1981-1990*. Dissertação de Mestrado em História Social, apresentada ao Departamento de História da FFLCH-USP. São Paulo, 1993.

NUNES, José Walter. *Patrimônios subterrâneos - em Brasília*. São Paulo: Annablume, 2005.

ODUBER PALENCIA, Eládio Antônio. *Que cidade mora na música: (estudo do imaginário das canções sobre Brasília)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Brasília, UnB, 1997.

OLIVEIRA, Francisco de. “Nordeste: a invenção pela música”. In CAVALCANTE, Berenice et all(org.) *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. V. 3: Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2003.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. 2ª Ed.

_____. *A moderna tradição brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PARANHOS, Adalberto. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. In: *ArtCultura*, n.9. Uberlândia: EDUFU, 2004.

PEREIRA, Arley. “No Estácio, da *Deixa Falar*, o samba aprendeu a sambar”. In *História do Samba*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.

PEREIRA, Marcus. *Música: Está chegando a vez do povo*. São Paulo: Hucitec, 1976.

PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo Editora e Distribuidora Ltda, 1988.

PINTO, Mércia V. “Pastoril: educação sentimental e construção do imaginário numa festa popular brasileira”. In: *Revista Linhas Críticas*. Universidade de Brasília, Faculdade de Educação. – V. 8, n.14 (jan a jun de 2002). Brasília, DF: UnB.

RAMÍREZ, Gabriela B. “Baixo céu, mar de Brasília”. In MEDINA, Cremilda (org.). *Narrativas a céu aberto – Modos de ver e viver Brasília*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

REIS, José C. “Os Annales: a renovação teórico-metodológica e ‘utópica’ da história pela reconstrução do tempo histórico”. In SAVIANI, Dermeval e outros (Org.). *História e História da Educação*. Campinas, SP: Autores Associados: HISTEDBR, 2000.

RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

RISÉRIO, Antônio. “O solo de sanfona”. In *Revista da USP – Dossiê MPB*. Dezembro/janeiro e fevereiro de 1989/90.

RODRIGUES, Antônio E. M., “Cultura urbana e modernidade: um exercício interpretativo”. In: PAIVA, Márcia de e MOREIRA, Maria E. *Cultura. Substantivo Plural*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo: Ed. 34, 1996.

ROGÉRIO, Rodger. “Falando da vida com Rodger Rogério”. Entrevista concedida a HOMEM, Roberto. In: *Jornal Zona Sul*. Natal – RN: novembro de 2004. p. 03.

ROSA, Fernando. “O som ‘redondo’ dos Quadrados”. In: *Senhor F – A Revista do Rock*. Brasília: s/d. Disponível na página <http://www.senhorf.com.br> da internet.

ROUANET, S. Paulo e PEIXOTO, N. Brissac. *É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?* IN: *Revista USP*. Dossiê Walter Benjamin, set/out/nov 1992, nº15, São Paulo – SP: EDUSP, 1992, p.49-75.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora/ Ed. UFRJ, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Charteris S. e outros “A figura do Tio Sam na propaganda política dos Estados Unidos”. Disponível em www.ufrgs.br/propeq/livro3/charteris/charteris.pdf

SANTOS, Idelette M. F. dos. *Em demanda da poética popular – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

SANTOS, Milton. *O País distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania*. São Paulo: Publifolha, 2002.

SAUTCHUK, João Miguel. *O Brasil em discos: nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília. Brasília, UnB, 2005.

SCHORSK, C. *Fin-de-siecle Vienna. Politics and culture*. Nova Iorque, A. A. Knopf, pp. XXI – XXII. *Apud* CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, Rio de Janeiro: Editora Bertand Brasil, 1990, pp. 63/4.

SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Cultura Brasileira – Tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Zahar/FUNARTE, 1989.

_____. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SILVA, Flávio. “Pelo telefone e a história do samba”. In *Revista Cultura*. Brasília, Ministério da Educação e Cultura, ano 8, nº 28, jan./jun., 1988

SILVA, Patrícia N. *Enredos cariocas em palavras cantadas: a cidade do Rio de Janeiro do século XX nas representações de Noel Rosa e Chico Buarque*. Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade de Brasília. Brasília (DF), agosto de 2005.

SOIHET, Raquel. *A subversão pelo riso – Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro – RJ: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

SOUZA, Tárík e ANDREATO, Elifas. *Rostos e gostos da música popular brasileira*. Porto Alegre: L & PM Editores Ltda., 1979.

SUASSUNA, Ariano. “Notas sobre a música de Capiba”, In BORBA FILHO, H. et al. *É de Tororó, Maracatu*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951.

_____. “Cinema e sertão”. Publicado na revista “Cultura”, do MEC. Julho/setembro de 1972. Ano 2, nº 7. In: CARVALHO, Vladimir. *O país de São Saruê*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis, Vozes, 1978.

TELES, José. *Do Frevo ao Manguêbeat*. São Paulo: Ed34, 2000.

TINHORÃO, José R. *A música popular no romance brasileiro – Vol. II: século XX (1ª Parte)*. São Paulo: Ed.34, 2000.

_____. “Viagem à história de encanto (e desencanto) do poeta Manoel Camilo”, in: TINHORÃO, J.R. *Cultura Popular – Temas e Questões*. São Paulo: Ed.34, 2001.

_____. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. “Categorias de avaliação estética da MPB: lidando com a recepção da música brasileira popular”. JASPW. *Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. s/d. Disponível em www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

VASCONCELOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. *Alegria, Alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, s/d.

_____. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995.

VIEIRA, Mª do Pilar de A. e outras. *A pesquisa em história*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

WISNIK, José Miguel. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In: BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira – Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

Fontes Eletrônicas

www.teses.usp.br

www.dicionariompb.com.br

www.senhorf.com.br

www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

www.fgv.cpdoc.org.br

www.gd.com.br/ednardo

www.revista.agulha.nom.br/ag45ednardo

www.unb.br

www.portalvermelho.com.br

www.unb.br/cedoc

www.persocom.com.br/chorodebrasil

www.ufrgs.br/propesq/livro3/charteris/charteris.pdf

Discografia Básica (PI e CE – década de 1970)

- LP do I Festival de Música *Aqui no Canto* - Fortaleza (1969).

- **Clodo, Climério e Clésio:**

São Piauí (1977);

Chapada do Corisco (1979);

Ferreira (1981);

- **Ednardo, Tetty e Rodger:**

Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará (1973);

- **Ednardo:**

O romance do pavão Misterioso (1974);

Berro (1976);

O azul e o encarnado (1977);

Cauim (1978);

Ednardo (1979);

Ímã (1980);

LP *Massafeira Livre* – Coletivo duplo (1980).

- **Fagner:**

Manera Fru-Fru (1974);

Ave Noturna (1975);

Raimundo (1976);

Orós (1977);

Quem viver chorará – Eu Canto (1978);

Beleza (1979);

Raimundo Fagner – “Eternas Ondas” (1980);

LP *Soro* - Coletivo (1979);

- **Tetty e Rodger:**

a) *Chão Sagrado* (1974).

- **Tetty:**

a) *Equatorial* (1979);

- **Belchior:**

Mote e Glosa (1974);

Alucinação (1976).

- **Cirino:**

Estrela Ferrada (1979).

- **Petrúcio Maia:**

a) *Melhor que mato verde* (1980).

- **Banda Santarén:**

a) *Santarén* (1979).

- **Amelinha:**

Flor da Paisagem (1978);

Frevo Mulher (1979);

Porta Secreta (1980);

Discografia Geral

Abertura – Festival da Nova Música Brasileira. LP SIGLA/Som Livre, 1975.

A COR DO SOM. Transe Total. WEA Discos, 1980.

ALCEU VALENÇA E GERALDO AZEVEDO. Série Quadrafônico. LP Continental, 1972.

CAETANO VELOSO, 1972. *Araçá Azul*. LP Philips, 1972.

CLIMÉRIO Ferreira. *Canção do amor tranqüilo*. CD Independente (Apoio Cultural: Discoteca 2001), 1995.

CLODO Ferreira. *Corda de Aço*. CD UnB Discos, 1998.

CLODO, CLIMÉRIO E CLÉSIO. *A profissão do sonho*. Disco Independente, 1989.

CLODO, CLIMÉRIO E CLÉSIO. *Clodo Climério e Clésio*. LP Som da Terra, 1991.

CLODO, CLIMÉRIO E CLÉSIO. *Afinidade*. LP Som da Terra, 1993.

EDNARDO. *Rubi*. Aura Discos, 1990. (Ao Vivo).

EDNARDO. *Única Pessoa*. GPA Music/Ouver Records. CD GPA 2004 016-2. 2004

FLYING BANANA. *Flying Banana*. LP PHILIPS/Polygram. 1977.

GERALDO VANDRÉ. *Nova História da Música Popular Brasileira*. Abril Cultural, 1978. (2ª Edição – Revista e ampliada).

LUIZ GONZAGA: *ao vivo – Volta pra curtir*. CD BMG/RCA, 2001.

LUIZ MELODIA. *Felino*. CD Polygram, 1996. Lançado originalmente em LP no ano de 1983.

MARCUS VINÍCIUS. *Dédalus*. LP Discos Marcus Pereira/Continental, 1974/1980.

MARÍLIA MEDALHA. *Caminhada*. LP RGE, 1972.

MARLUI MIRANDA. *Revivência*. LP Memória, 1983

MORAES MOREIRA. *Cara e coração*. CD Cast 403.0038, 1994. LP lançado originalmente pela Sigla, em 1976.

MORAES MOREIRA. *Alto Falante*. LP Som Livre, 1978.

MORAES MOREIRA. *Bazar Brasileiro*. LP Ariola, 1980.

NARA Leão. *Romance Popular*. LP PHILIPS/Polygram, 1981.

PAULO DINIZ – *O talento de Paulo Diniz*. CD EMI-ODEON, 1995.

RODGER ROGÉRIO. *Rodger de Rogério – Ao Vivo*. CD MM127, 2003.

SÉRGIO RICARDO. *Nova História da Música Popular Brasileira*. Abril Cultural, 1978. (2ª Edição – Revista e ampliada).

SIMONE GUIMARÃES. *Virada pra Lua*. CD Lua Discos, 2001.

TÉTI. *Do Pessoal do Ceará*. CD realizado através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura n. 12.464, de 29.06.95 com participação da TELECEARÁ. Fortaleza, 1997.