

Francisco José Gomes Damasceno  
(Organizador)

# CAMPO E MERCADO FONOGRÁFICO: FORTALEZA E[M] TRAJETOS MUSICAIS

DIMENSÕES DA(S) ARTE(S): ATORES SÓCIO-HISTÓRICOS,  
PRÁTICAS CULTURAIS E CIDADES



Vol. I



## **UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ**

### **REITORA PRO TEMPORE**

Josete de Oliveira Castelo Branco Sales

### **EDITORA DA UECE**

Erasmo Miessa Ruiz

### **CONSELHO EDITORIAL**

Antônio Luciano Pontes

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes

Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso

Francisco Horácio da Silva Frota

Francisco Josênio Camelo Parente

Gisafran Nazareno Mota Jucá

José Ferreira Nunes

Liduina Farias Almeida da Costa

Lucili Grangeiro Cortez

Luiz Cruz Lima

Manfredo Ramos

Marcelo Gurgel Carlos da Silva

Marcony Silva Cunha

Maria do Socorro Ferreira Osterne

Maria Salete Bessa Jorge

Silvia Maria Nóbrega-Therrien

### **CONSELHO CONSULTIVO**

Antônio Torres Montenegro | UFPE

Eliane P. Zamith Brito | FGV

Homero Santiago | USP

Ieda Maria Alves | USP

Manuel Domingos Neto | UFF

Maria do Socorro Silva Aragão | UFC

Maria Lírída Callou de Araújo e Mendonça | UNIFOR

Pierre Salama | Universidade de Paris VIII

Romeu Gomes | FIOCRUZ

Túlio Batista Franco | UFF

**Francisco José Gomes Damasceno**  
(Organizador)

# **CAMPO E MERCADO FONOGRÁFICO: FORTALEZA E[M] TRAJETOS MUSICAIS**

**DIMENSÕES DA(S) ARTE(S): ATORES SÓCIO-HISTÓRICOS,  
PRÁTICAS CULTURAIS E CIDADES**

## **AUTORES**

Francisco José Gomes Damasceno  
José Evanes Brasil Júnior  
Leopoldo de Macedo Barbosa  
Nádia Maria Weber Santos  
Stênio Ronald Mattos Rodrigues



Vol. I



# **CAMPO E MERCADO FONOGRÁFICO: FORTALEZA E[M] TRAJETOS MUSICAIS DIMENSÕES DA(S) ARTE(S): ATORES SÓCIO-HISTÓRICOS, PRÁTICAS CULTURAIS E CIDADES**

© 2020 Copyright by Francisco José Gomes Damasceno

O conteúdo deste livro, bem como os dados usados e sua fidedignidade, são de responsabilidade exclusiva do autor. O download e o compartilhamento da obra são autorizados desde que sejam atribuídos créditos ao autor. Além disso, é vedada a alteração de qualquer forma e/ou utilizá-la para fins comerciais.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE  
Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi – Reitoria – Fortaleza – Ceará  
CEP: 60714-903 – Tel: (085) 3101-9893  
www.uece.br/eduece – E-mail: eduece@uece.br

Editora filiada à



## **Coordenação Editorial**

Erasmu Miessa Ruiz

## **Diagramação e Capa**

Narcelio Lopes

## **Revisão de Texto**

Os autores

## **Ficha Catalográfica**

Lúcia Oliveira CRB - 3/304

---

C198 Campo e mercado fonográfico: Fortaleza e[m] trajetos musicais: dimensões da(s) arte(s): atores sócio-históricos, práticas culturais e cidades / Organizado por Francisco José Gomes Damasceno. - Fortaleza : EdUECE, 2020.  
61 p. : il. - (Coleção DICTIS; V.1)  
ISBN: 978-65-86445-18-3  
1. Música - Ceará. 2. Fonografia. 3. Registros sonoros - Indústria.  
I. Rodrigues, Stênio Ronald Mattos. II. Brasil Júnior, José Evanes.  
III. Barbosa, Leopoldo de Macedo. IV. Damasceno, Francisco José Gomes. V. Título. VI. Série.

---

CDD: 789.91

# Sumário

06<sub>pg</sub>

**0. Apresentação coletiva - 'Impressões de leitura':  
Historiadores da Cultura como interferentes...**

*Nádia Maria Weber Santos*

08<sub>pg</sub>

**1. Campo e Mercado Fonográfico: a Cidade de Fortaleza, ou  
para introduzir a leitura**

Francisco José Gomes Damasceno

12<sub>pg</sub>

**2. O Ceará na música popular brasileira: reflexões sobre as  
projeções artísticas e profissionais de Fagner, Ednardo e  
Belchior no ambiente da MPB - (1976)**

Stênio Ronald Mattos Rodrigues

28<sub>pg</sub>

**3. Um mar, um bar, um violão, uma canção: memórias do  
Cais Bar da Praia de Iracema (1985-2003)**

José Evanes Brasil Júnior

46<sub>pg</sub>

**4. O álbum *Blues Ceará*: referência de uma época de  
consolidação do "blues" fortalezense**

Leopoldo de Macedo Barbosa

# 'Impressões de leitura': Historiadores da Cultura como interferentes...

Nádia Maria Weber Santos<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Dra. em História pela UFRGS. Bolsista de Produtividade do CNPq – CA História. Membro pesquisadora do IHRGS, onde é curadora do Acervo Sandra Jatahy Pesavento. E-mail: [nmmws@gmail.com](mailto:nmmws@gmail.com) Lattes: CV: <http://lattes.cnpq.br/3929583037339642>

Apresentar uma obra significa, ao início, muitas vezes, aceitar fazer algo de modo cego, sem saber o que vamos encontrar pela frente, mas confiando na intuição. Digo isto não em um sentido negativo, mas naquele extremamente positivo e revelador, quando se aceita lançar-se ao desconhecido. Pois bem. Desta vez não foi diferente. Minha intuição acertou mais uma vez. Embora não conhecesse os capítulos em si, conhecia uma boa parte da 'turma': colegas historiadores, pesquisadores do DÍCTIS - **Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas**, da UECE, que se dedicam a pensar a Cultura e, aqui, particularmente [e principalmente] a música e as manifestações artísticas, de forma muito instigante e original. Portanto, não foi uma surpresa encontrar excelentes textos e reflexões. A surpresa se deu em relação à variedade de estilos de narrativas, bem como a enfoques e a temáticas, nem sempre contemplados nas preocupações dos historiadores contemporâneos. E, principalmente, boa surpresa, ao colocarem-se como interferentes no e do campo artístico, como pesquisado-

res e pensadores. Muito longe de ser uma posição arrogante, como poderiam apontar alguns pensadores, é uma posição realista e, sobretudo, instigante para o historiador da cultura que, quase invariavelmente, está muito próximo de seu objeto. Instigante e verdadeira, onde a subjetividade do pesquisador encontra-se em cada passo de sua pesquisa, interferindo nos resultados, mas de forma positiva e propositiva. Interferência não significa, aqui, manipular resultados, mas sim envolver-se com cada passo da investigação, fazendo escolhas e selecionando métodos e achados de pesquisa para construir suas narrativas, suas versões da História e, assim, contribuir no campo social.

Na medida em que o historiador da cultura se serve do papel de detetive ou de semiólogo, indo atrás de pistas, indícios, sinais e sintomas culturais de uma época, para logo a seguir fazer as inter-relações necessárias para a montagem de sua narrativa histórica, os textos de nossos colegas cearenses emparelham-se aos melhores textos neste campo historiográfico. Eles são interferentes!

Não vou falar sobre cada um deles, pois o colega organizador da obra, professor Francisco Damasceno, a quem agradeço o convite para apresentá-la, já o faz em seu capítulo inicial. Mas gostaria de relacionar, muito brevemente, as ideias presentes nos capítulos aos motes principais que norteiam a História Cultural no Brasil. Transitando por **Narrativas** diversas e diferenciadas, **Representações** e **Imaginários** sociais e culturais, **Sensibilidades** e **Memórias**, assim como pela **Interdisciplinaridade**, e, muito proficuamente pela questão da **Ficção**, situando seus objetos, preferencialmente, no campo da música e de alguns de seus correlatos artísticos, como a dança e a poesia, porém passando por instigantes discussões de focos bem contemporâneos como gênero, cidades, jovens, trajetórias e cultura popular, os autores nos entregam um mar (cearense!) de boas reflexões sobre processos artísticos, para o que se propõe o livro coletivo: 'Dimensões da(s) arte(s): atores sócio históricos, práticas culturais e cidades'. As fontes utilizadas para "controlar a ficção" (Pesavento, 2007, p.58)<sup>2</sup>, para organizar a narrativa do historiador aos moldes das inovações da História Cultural, tais como jornais, fontes iconográficas e fonográficas, depoimentos, entre outras, são profícuas aos resultados das pesquisas apresentadas.

Pesavento (2007) revela, na sua original sistematização dos preceitos da História Cultural, que o historiador arrisca sempre e se depara constantemente com grandes

desafios. Por ser um viajante no tempo, "é neste ponto que se revela a dificuldade do acesso aos sentidos [significados] do passado" e, "admitindo que o mundo se apresenta cifrado, que o simbólico obriga a ver além do que é mostrado e dito", este desvelamento ou descoberta torna-se uma "empresa arriscada" (Pesavento, 2007, p. 117). Trabalhar com o simbólico, com o imaginário e com sua interpretação, construindo uma narrativa verossímil, características, essas, essenciais da História Cultural, não é tarefa fácil. O risco de uma superinterpretação existe, e se torna um desafio ao historiador ser "convicente" através da sua correta relação com as fontes e com os métodos. E nossos autores, desafiados pela profusão simbólica que encontraram, arriscaram e demonstram maestria neste lidar com seus objetos, fontes, métodos e referenciais teóricos, dando conta de uma diversidade grande de narrativas reveladoras de aspectos musicais brasileiros e ou de campos contundentes do humano. Por isso, também, são interferentes...

A partir, portanto, de minhas impressões de leitura, observo que, na sua originalidade, a obra na qual o leitor iniciará a viagem, está alinhada, a partir de resultados de profícuas pesquisas, com os preceitos mais atuais da História Cultural no Brasil, teórica e metodologicamente. Desejo uma ótima viagem a todos!

<sup>2</sup> PESAVENTO, Sandra. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. 3ª ed., 2ª reimpressão.

## Campo e Mercado Fonográfico: a Cidade de Fortaleza, ou para introduzir a leitura

Esta é a primeira obra de um total de cinco referentes ao seminário *Dimensões da(s) arte(s) atores sócio-históricos, práticas culturais e cidades*. Ao todo essas obras podem ser lidas como uma única, bem como podem, na medida do interesse de cada um, serem lidas por reflexões específicas agrupadas por eixos temáticos como aqui.

Assim, ela é o resultado de uma forma de interferência na constituição da arte e de seu universo tanto sensível - e, portanto, no seu escopo simbólico - quanto no mundo social, e, desta forma, no próprio fazer-se do que se constitui como arte.

Para Canclini:

O que é arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na intersecção do que fazem os jornalistas e os críticos, os **historiadores** e os museógrafos, os marchands, os colecionadores e os especuladores. Da mesma forma, o popular não se define por uma essência a priori, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o **fol-**

**clorista e o antropólogo** levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia, **os sociólogos e os políticos** para os partidos e os **comunicólogos** para a mídia. (CANCLINI, 2000, p. 23)

Dessa forma as reflexões aqui apresentadas, muitas em relação direta com as ocorrências artísticas e ainda dos historiadores em relação direta com os sujeitos que as promovem, com seu tempo histórico e seus contextos nos colocam como interferentes nesse processo de elaboração da arte e de seu processo de reconhecimento social, de conceituação e elaboração artística. Daí porque pensada como interferência.

Nesse sentido, os argumentos e apontamentos aqui propostos são substanciais. Trata-se de um conjunto que se torna orgânico na medida em que se posicionam, os historiadores, como parte desse processo histórico, ou, melhor dizendo, desses processos históricos, ao lado dos artífices numa propositura que se amplia para o entendimento do contemporâneo e de suas muitas formas de expressão.

Há uma inclinação rumo ao sensível e a partir dela se constitui uma paisagem que

envolve a(s) cidade(s). É assim que surgem metrópoles como Fortaleza, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Delineia-se para uma mundialização das práticas que não podem mais ser entendidas dentro das noções tradicionais de “local” e “global”, já que as redes estabelecidas apontam para uma grande circulação de bens culturais, de elementos poéticos e artísticos e também de pessoas.

Além disso, as muitas proposituras desses artífices se deslocam no tempo e no espaço chegando a pessoas diferentes em locais diferentes e em momentos diferentes, que instauram novas ordens de sentido, novas formas de sentir e traduções cada vez mais “mestiças”, cada vez mais caudalosas do ponto de vista das muitas tradições que lhes cruzam os caminhos.

As reflexões dos autores são também nesse sentido reveladoras dessas trajetórias e das muitas tradições de análise e interpretação propostas tanto no campo das artes, como também na produção historiográfica, cada vez mais próxima e mais pertencente às ciências sociais. Os paradigmas aqui revelados nos colocam no campo de uma história em sua dimensão cultural como fundamental para compreensão da arte, do mundo e da própria história.

Resultado dos estudos e pesquisas articuladas em torno das discussões realizadas pelo Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DÍCTIS, grupo de pesquisa vinculado ao CNPq reflete os anos de estudo e as reflexões estabelecidas neste âmbito se propondo de forma explícita a

catalisar e potencializar as relações interinstitucionais sobre a temática e promover o debate de forma ampla com os diferentes atores sócio-históricos envolvidos.

Pensada simultaneamente como seminário e publicação, organizamos a mesma em cinco pólos de discussão cada um deles com um eixo mais geral em torno da qual se colocam as temáticas mais específicas, a saber: I) Campo e Mercado Fonográfico: Fortaleza e[m] trajetos musicais; II) Juventude e Gênero: Fortalezas nordestinas; III) Culturas Populares e Trajetórias: deslocamentos; IV) Campo artístico, movimentos, cidades: Salvador, São Paulo e Recife, e, V) Música(s) cearenses: Sujeitos, estratégias de produção, circulação e consumo musical.

Esta forma de organizar revela que pensamos de forma articulada alguns conceitos como o de Mercado Fonográfico, Gênero, Juventude, Culturas Populares e Cidades, e o fazemos com uma forte referência estabelecida fora dos grandes centros geradores e polarizadores dessas discussões, revelando a rede “cidade-mundo” cada vez mais complexa e mais distendida das compreensões focadas no que já se pode imaginar como um eixo desgastado e em desmonte. As visões que os desavisados podem entender como periféricas se revelam no centro dinâmico de outras formas de entendimento dos processos sociais e históricos em tela, localizados e inseridos em contextos amplos e de difícil territorialização quando se imagina um lugar, já que praticados estes lugares se distendem e assumem feições de suas práticas, são assim os locais

a partir dos quais (e nos quais!) se pratica a arte e a interferência restauradora dos sentidos mais amplos dessas experiências.

É dessa miríade de realidades e de olhares sobre elas que surgem essas provocações que propõem outras dimensões de análise...

## Campo e Mercado Fonográfico: Fortaleza e[m] trajetos musicais

Em nosso seminário estes textos aqui apresentados correspondem a nossa primeira mesa. Introduziria algumas questões pensadas de forma mais ampla, sobretudo no que toca às relações entre a(s) cidade(s) e suas relações com processos dinâmicos ligados ao campo da cultura e não necessariamente localizados nesta ou naquela cidade, mas em muitas delas de forma articulada. Ao mesmo tempo emanam deles dimensões constitutivas da própria cidade que aqui se revelam.

No texto **“O Ceará na música popular brasileira: reflexões sobre as projeções artísticas e profissionais de Fagner, Ednardo e Belchior no ambiente da MPB - (1976)”** de Stênio Ronald Mattos Rodrigues analisa três trajetórias de artistas nossos conhecidos, a saber: Fagner, Ednardo e Belchior.

Em um entrelaçamento entre as realizações artísticas, os gostos musicais, o estabelecimento do campo e as interferências da indústria fonográfica, o autor intenta

compreender “quais são as motivações para o sucesso de um artista até então pouco conhecido pelo grande público”? Ao que evidencia: “Tais respostas podem ser obtidas quando se analisa criticamente os métodos pragmáticos que orientam esse mercado.”

Assim, são apontados os obstáculos para a projeção de suas obras musicais na primeira metade da década de 1970 e, analisando cada um dos três artistas em suas trajetórias as formas específicas de cada um deles no sucesso obtido. Disso surgem “personagens” e estratégias que figuram no texto como fatores explicativos desse panorama surgido naquele período.

Tratando com fontes - nas quais avalia a presença de memórias - que vão desde depoimentos dos próprios artistas na época, matérias de jornais e revistas, listagens de venda e execução, como os dados do IBOPE, o retrato feito pelo autor se completa como um rico e subsidiado apontamento sobre a indústria fonográfica deste período.

Desta forma seu texto se subdivide apontado as diferentes formas de inserção no mercado e obtenção do sucesso: a relação de benefício mútuo entre indústria fonográfica e televisão na projeção de Ednardo em 1976; relações de apadrinhamento de Elis Regina na projeção de Belchior na mídia; a contínua batalha pela projeção artística e profissional de Raimundo Fagner pela via dos espetáculos e do mercado fonográfico. Deste argumento que estrutura o texto advém sua conclusão: “Trata-se, pois, de formas distintas de projeções que concorreram para a afirmação desses sujeitos enquanto nomes de destaque no campo da MPB.”

“O som é do violão, das alegres gargalhadas e das ondas do mar. Também seria possível escutar o tilintar dos drinques entre amigos. Com o anoitecer, o som do DJ Berauite somava-se a esta polifonia, com seleção musical [...]” é desta forma que José Evanes Brasil Júnior inicia seu texto “**Um mar, um bar, um violão, uma canção: memórias do cais bar da Praia de Iracema (1985-2003)**”. A partir das memórias de antigos frequentadores do bar se revelam nuances de uma cidade que talvez não exista mais, e ainda o papel social de um lugar praticado.

O autor perscrutando memórias, fotografias, letras de canções, poemas aponta características que são evidenciadas também no texto de Leopoldo Barbosa, o bar, o estúdio de gravação, o espaço do bar como parte integrante de uma cena em ebulição ou a partir destes escritos, podemos falar em cenas em ebulição, já que cada gênero constitui sua própria rede de conexões. Artistas, músicos, poetas ou apenas clientes do bar rememoram uma época, apontam como a sua principal característica, a que catalisou toda uma movimentação existente: o Cais era um “bar musical”.

Já Leopoldo de Macedo Barbosa contribui com o texto **O álbum Blues Ceará: referência de uma época de consolidação do “blues” fortalezense**. Nele pode-se fazer uma viagem aos anos 1980 e 1990, e às difíceis condições para a produção de música e para o registro fonográfico.

Emerge um país tomado por incertezas econômicas e uma cidade de Fortaleza agitada, cheia de inventividades e artistas

ávidos por mostrarem sua arte e consolidarem a cena blues. Neste processo, a gravação do álbum Blues Ceará se constituiu como um marco. Em consonância com a trajetória deste gênero musical no Brasil, representou mais do que um registro fonográfico, se constituindo em alentado estímulo a outras gravações e ao surgimento de mais bandas, e, assim, delineando o que se constitui como “cena blues” na cidade.

Nas palavras do autor: “[...] destacar o material fonográfico significa ressaltar ainda as inquietações na urbe, pois as sonoridades armazenadas e registradas nesse álbum guardam as movimentações desses artistas que viam a cidade de Fortaleza não só como palco de suas atividades musicais, mas também como um espaço para o ‘blues’”.

Resultados de trabalhos de pesquisa, nesse caso, se propõem a instigar, intrigar, compor, movimentar e interferir... se propõem a uma afecção, uma afetação, que incomode e leve à reflexão, forma de ação que cabe a você caro leitor imaginar qual será, como será e ... com quem e quando se fará.

Bem vindos à leitura!!!

## Referências

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.

# O Ceará na música popular brasileira: reflexões sobre as projeções artísticas e profissionais de Fagner, Ednardo e Belchior no ambiente da MPB - (1976)

Stênio Ronald Mattos Rodrigues<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Discente no Mestrado Acadêmico em História da Universidade Estadual do Ceará - MAHIS UECE. Bolsista FUNCAP. Integrante do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DÍCTIS. E-mail: stenioronald@hotmail.com.

**Resumo:** Este texto objetiva refletir sobre as distintas formas de projeção dos artistas cearenses Fagner, Ednardo e Belchior durante o ano de 1976, analisando para tanto os meios que possibilitaram tal realização. Nesse sentido, busco observar criticamente o cenário artístico e mercadológico da música brasileira nesse contexto recorrendo a diversas fontes para o presente empreendimento investigativo (documentais, hemerográficas, fonográficas entre outras). O aporte teórico aqui utilizado se situa no campo da História Cultural, especificamente através dos conceitos de Indústria Cultural e Indústria Fonográfica. A partir do que foi exposto, busco situar a atuação artística e profissional desses sujeitos no campo da MPB e as distinções entre as formas empregadas para a popularização de seus nomes e suas obras no mercado fonográfico nacional.

**Palavras-Chave:** História; Música Popular Brasileira; Indústria Fonográfica; Indústria Cultural.

## O início da corrida profissional: dos primeiros exercícios musicais à profissionalização

Tendo em comum o Ceará como local de origem, os artistas Fagner, Ednardo e Belchior são reconhecidos no presente como nomes expressivos da Música Popular Brasileira (MPB)<sup>4</sup>. Suas obras fonográficas, resultado de suas atuações artísticas e profissionais, circulam publicamente desde os primeiros anos da década de 1970, momento que marcou a saída deles do Ceará movidos por projetos individuais de profissionalização no campo da música nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. A esses trajetos individuais é possível apontar êxitos e percalços compartilhados por esses sujeitos que se empenhavam nessa atividade, o que evidencia que tal exercício profissional não era de fácil realização. São, pois, os percur-

<sup>4</sup> Segundo Napolitano (2002, p. 64), a MPB tem origem nas transformações no interior da música popular no Brasil a partir dos elementos populares dos espaços urbanos e rurais adstrita às contribuições da Bossa Nova, "como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar 'toda' a tradição musical popular brasileira".

dos dos mesmos e seus desdobramentos que serão aqui analisados criticamente, observando suas distinções.

Para tanto e com o objetivo de situar cronologicamente a ação desses artistas de forma esquemática, aponto o entendimento que Aires (1994) estabelece sobre as etapas para o desenvolvimento desses artistas em direção à profissionalização no campo da música, a saber: 1) as apresentações restritas ao ambiente familiar; 2) a ampliação das relações com seus pares nos espaços da boemia fortalezense e o surgimento das primeiras parcerias e 3) a participação de alguns sujeitos em festivais, favorecendo assim a crescente popularização de seus nomes e suas obras e estimulando-os a buscar outros espaços para suas projeções. Portanto, tendo em comum esse percurso e a competição em festivais, tanto no Ceará como em outras localidades do país (AIRES, 1994; MELLO, 2003; CASTRO, 2008; ROGÉRIO, 2008), Fagner, Ednardo e Belchior encontraram nesses certames a gradual popularização de suas imagens possibilitando assim que os mesmos atraíssem o interesse das empresas fonográficas, num contexto em que os festivais serviam por vezes como espaço para sondagem de novos talentos<sup>5</sup> no interior da lógica da indústria cultural<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Sobre essa afirmação, Fagner narrou sua experiência no VII Festival Internacional da Canção (FIC), promovido pela TV Globo, evidenciando que o ambiente de festival contava com a presença de profissionais de gravadoras atentos às apresentações. Diz Fagner que: "Em 72 foi o FIC, que eu coloquei a música chamada 'Quatro Graus' [...] esse foi um grande desafio que chamou a atenção dos caras do disco, 'porra, sozinho segurar essa onda?'" [Grifo meu]. (Raimundo Fagner. Entrevista. Fortaleza, 2013).

<sup>6</sup> A conversão das manifestações culturais exercitadas no interior das sociedades em bens culturais de consumo configura a lógica pragmática da indústria cultural. Nesse aspecto, a televisão, o rádio, a indústria fonográfica e demais modalidades de mídia são

Ao que foi anteriormente exposto, é perceptível que o caminho trilhado por esses sujeitos, em especial a partir da segunda metade da década de 1960, os conduziu ao exercício profissional nos primeiros anos da década de 1970, quando tiveram a oportunidade de contrair contratos com importantes gravadoras do período e situadas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, possibilitando assim a realização de seus primeiros registros fonográficos de forma profissional. Tais inserções em gravadoras, em tempos diferentes, marcaram o início desse exercício profissional e de uma gradual popularização de suas obras na primeira metade da década de 1970.

## A geração de briga e sua razão de ser: os obstáculos para a projeção de suas obras musicais na primeira metade da década de 1970

No entanto, o início dessas trajetórias profissionais foi permeado por obstáculos que impactaram não só a eles, mas igualmente a todos os artistas surgidos na primeira metade da década de 1970. Diversos fatores podem ser apontados para esse prejuízo, como a reformulação dos programas televisivos nesse contexto, passando a

componentes partícipes da indústria cultural. No interior dessa realidade e buscando uma aproximação com a análise aqui levada a efeito, Morelli (2009, p. 170), ao se referir ao disco enquanto bem cultural de consumo e, mais diretamente, à "idéia de que a cultura pode ser objeto de consumo", expõe a natureza da indústria cultural no exercício do consumo de música.

valorizar em grande medida as telenovelas como gênero de força nessa modalidade de veículo midiático, diferente da década anterior onde os festivais e programas musicais televisionados gozavam de maior espaço na TV (SCOVILLE, 2008), assim como a presença cada vez maior de músicas estrangeiras tanto nas rádios como no próprio mercado fonográfico nacional. (MORELLI, 2009). Tais elementos concorreram para a crescente dificuldade de projeção desses sujeitos nos espaços midiáticos, como foi apontado no *Jornal Folha de São Paulo*: “Por isso o trajeto que leva do anonimato à projeção custou aos de sua lavra seis anos e não seis meses como aconteceu com seus predecessores, via festival e tropicalismo”. (E os cearenses tornaram-se moda em 76. **Folha de São Paulo**. São Paulo: 31/07/1976, p. 25).

Nesse sentido, Fagner, Ednardo e Belchior, incluídos na geração de artistas surgidos na primeira metade da década de 1970 e que foram categorizados como pertencentes à uma nova leva de artistas, identificada em alguns jornais como *Geração dos Novos* ou *Geração de Briga*<sup>7</sup>, batalharam durante os primeiros anos de suas carreiras sem maiores apoios para as suas consolida-

---

7 A Revista *Veja* de 24 de setembro de 1975 trouxe essa definição para identificar os artistas surgidos na primeira metade da década de 1970, justificando tal título pelos dissabores que estes enfrentavam na busca pela profissionalização no campo da música e a luta para se fazerem visíveis nos veículos midiáticos. Ademais, a essa geração podem ser incluídos os artistas Alceu Valença, Luis Melodia, João Bosco, Walter Franco, Sueli Costa, entre outros. (Cf. *Os andarilhos solitários*. **Veja**. São Paulo: 24/09/1975, p. 76-84). Sobre a referência a essa geração, diversos periódicos assim se reportam a alguns desses artistas. (Cf. O mercado que mais cresce (ou estufa?) no mundo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 07/09/1976, p. 2; Censura, voz feminina e produção alternativa. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro: 23-30/12/1979, p. 14; A afirmação definitiva de uma geração de briga. **Folha de São Paulo**. São Paulo: 31/05/1976, p. 22; Estrela marginal. **Veja**. São Paulo: 17/11/1976. p. 125).

ções profissionais. Sobre isso, importa expor a condição desses artistas segundo a *Revista Veja* em 1975: “Estão na estrada, mas seu caminhar já não é mais documentado por câmaras de televisão – o horário nobre das TVs pertence irremediavelmente às telenovelas. Perambulam sós, sem qualquer apoio radiofônico. Os programas de rádio preferem o que vem de fora”. (Os andarilhos solitários. **Veja**. São Paulo: 24/09/1975, p. 77).

Essa ausência de apoio se estende para as próprias gravadoras que contratavam esses artistas, mas que por vezes não manifestavam grande interesse em promover suas obras por serem estreantes. Sobre isso era comum no período as queixas desses sujeitos acerca da falta de promoção ou de condições técnicas para a produção de seus discos por parte das empresas que os contratavam. A fim de dimensionar a situação desses artistas nos primeiros anos de suas carreiras, recorro aos periódicos daqueles anos para compreender a posição destes diante dos entraves para o empreendimento de seus projetos profissionais. Mas antes disso, importa ressaltar o valor das fontes<sup>8</sup> hemerográficas no curso da produção historiográfica, ainda mais quando se reconhece nelas a memória de um tempo que nos chega ao presente através da sua consulta. Assim, cabe primeiramente compreender que: “Documentos do passado não foram elaborados para o historiador,

---

8 A importância das fontes e seus tipos neste processo investigativo é o de trazer ao estudioso dados do passado que devem ser olhados à luz do presente, sempre observando seu conteúdo de forma crítica, pois como sugere Carr (2006, p. 18): “Os fatos, mesmo se encontrados em documentos, ou não, ainda tem de ser processado pelo historiador, antes que se possa fazer qualquer uso deles”.

mas sim para atender a necessidades específicas do momento”. (BACELLAR, 2008, p. 69). É esse o caso dos periódicos de maneira geral que manifestam sua função utilitarista na informação sobre o presente, mas que, ao serem consultados no curso dos anos, revelam aspectos relevantes de determinada época. Dessa maneira: “o jornalismo não só retrata a realidade e suas transformações, mas também as registra, legando às sociedades futuras um testemunho sem igual”<sup>9</sup>. (RIBEIRO, 2010, p. 35). Portanto, é a capacidade dos jornais de deter e revelar memórias que tem despertado o interesse do historiador, estimulando-o a recorrer cada vez mais a essa tipologia de fonte. (LUCA, 2008).

Por tudo isso, destaco algumas declarações destes artistas aos jornais no período: Fagner falou à Revista *Veja* que: “A música brasileira está numa véspera, num quase. O sistema é que atrasa a explosão. Se derem vez às pessoas certas, aí o negócio estoura”. (Os andarilhos solitários. **Veja**. São Paulo: 24/09/1975, p. 77). Já em um momento anterior a essa constatação, o artista disse que: “Os artistas são tratados como peças de uma engrenagem comercial, e isso basta. Não podem falhar. Se o cara não vender mais de 50 mil discos e não se submeter ao modismo, está condenado ao fracasso; não vai mais ter chance”. (Fagner, no time do passe livre. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 05/10/1973, p. 15).

<sup>9</sup> Sobre o uso das fontes hemerográficas e outras fontes escritas, Pesavento (1999, p. 11) expõe suas funções utilitaristas ao dizer que: “Para acessar esse tempo já transcorrido, o historiador precisa se valer de representações da época que ‘documentam o real’, sejam elas de escritores, de poetas, de arquitetos ou mesmo de historiadores de então”.

Assim como as demonstrações de descontentamento de Fagner, Ednardo também se manifestou acerca da situação dos seus pares diante dos obstáculos para a realização de seus trabalhos. Sobre isso, o artista revelou que: “[...] eles não deram maior atenção ao meu elepê porque ele saiu na mesma leva que os de Antônio Marcos e Martinho da Vila e quando é assim eles só trabalham os discos com vendagem mais garantida”. (Ednardo fala de si e de seu pessoal, o do Ceará. **Folha de São Paulo**. São Paulo: 23/08/1975, p. 25). A partir de sua fala, é perceptível que um dos maiores prejuízos para a difusão de suas canções e projeção de sua imagem entre o público consumidor de música era a falta de promoção por parte da gravadora sobre o seu *long play* (LP), realidade essa compartilhada por outros artistas igualmente na condição de estreantes. Sobre essa questão, é ainda Ednardo quem assevera: “Mudar de gravadora não faz muita diferença, são todas iguais”, acusa ele, ressaltando que elas pouco se importam com o artista, com a divulgação”. (Pavão de briga. **Veja**. São Paulo: 30/06/1976, p. 74). De forma semelhante, Belchior narrou para o Jornal *O Globo* sua experiência no curso do seu primeiro registro fonográfico em LP (BELCHIOR. **Belchior** - Mote e Glosa. São Paulo: Chantecler, 1974. 1 LP): “Fui eu que fiz tudo, produção, interpretação, divulgação, tudo. Gosto muito desse disco porque é um retrato meu. Mas, em termos de carreira, não vale”. [Grifo meu]. (Belchior, o compositor: A música só se completa quando chega às pessoas. **O Globo**. Rio de Janeiro: 09/02/1976, p. 33).

Do que foi exposto por Fagner, Ednardo e Belchior nos periódicos entre os anos de 1973 e 1976, os desafios para projetarem seus trabalhos passaram também pela falta de apoio ou insuficiência no esquema promocional das gravadoras aos seus artistas novos, o que concorreu para dificultar ainda mais os projetos de quem desejava se dedicar profissionalmente às atividades musicais. O caso de Belchior revela ainda um lado mais específico desse problema, pois segundo o mesmo, foi ele o responsável por muitas das etapas da gravação de seu primeiro disco, se ocupando inclusive com atividades técnicas que não era de seu domínio e que, na sua leitura pessoal, concorreu para uma certa deficiência na qualidade final do seu disco enquanto produto. Daí o motivo de Belchior afirmar, apesar do laço afetivo que ele mantém com seu primeiro disco, que *em termos de carreira não vale*.

Apesar dessas questões anteriormente expostas, a situação desses artistas sofreu significativas transformações no ano de 1976, quando os mesmos – e em especial Ednardo e Belchior – vivenciaram significativa ascensão enquanto artistas e profissionais. Igualmente, Fagner experimentou cada vez mais a popularização de seu nome e sua obra, mas não como os seus contemporâneos vivenciaram neste ano através dos grandes êxitos de vendagem alcançados. É a ascensão particular de cada um e os meios adotados para tal que busco expor a partir deste ponto do texto.

Assim, se durante os primeiros anos de suas carreiras os sujeitos aqui abordados enfrentaram obstáculos de diversas ordens,

foi em 1976 que os mesmos conseguiram reverter o quadro de marginalidade no interior do mercado fonográfico<sup>10</sup> e, no caso específico de Ednardo e Belchior, experimentaram grandes índices de audiência<sup>11</sup>. Essa nova condição se deveu em grande medida aos êxitos comerciais que os dois primeiros obtiveram neste ano e na cada vez maior atenção que os três despertavam entre os críticos musicais e o grande público<sup>12</sup>. Ademais, este ano marcou a inserção de Fagner e Belchior em grandes transnacionais enquanto contratados, o primeiro na CBS e o segundo na Phonogram. Quanto ao caso de Ednardo, este já era contratado da RCA, mas viu seu prestígio crescer no interior dessa empresa de origem estrangeira a partir de 1976, como será visto adiante. Por ora, me ocuparei em analisar as condições que favoreceram para esse novo estado na carreira desses sujeitos.

---

10 Quanto a noção de “marginalidade” ou “artista marginal” aqui empregado, pode ser compreendida como todo artista que sofreu resistências à sua obra por parte dos setores midiáticos e fonográficos, portanto, sendo posicionados à margem da lógica de promoção de suas produções fonográficas.

11 Por grande índice de audiência, objetivo estabelecer aqui o seguinte entendimento: trata-se de índices de vendas e execuções radiofônicas qualificadas nas listas do IBOPE e que se justificam através da formulação de *rankings* que, dependendo do local onde a pesquisa é realizada, assim como a diferença entre as categorias *vendas* e *execuções*, registram números diferentes entre *os mais vendidos* e *os mais executadas*. No entanto, adiante que, embora determinado artista não figure nessas listas, isso não implica que o mesmo, assim como a sua obra, esteja submetida ao completo anonimato, mas sim de que, ao adentrar nestas listas, entende-se de pronto que os mesmos atingiram altos níveis de popularidade.

12 Apesar de não ter alcançado até então grandes índices de audiência ou emplacado qualquer grande sucesso, Fagner conquistou cada vez mais seu espaço consolidando-se gradativamente no campo profissional da música. Como exemplo disso e segundo o *Jornal do Brasil*, Fagner já havia alcançado significativo reconhecimento enquanto artista profissional pelo menos entre a crítica de São Paulo que o elegeu o cantor do ano de 1975. (Cf. O astro vagabundo que antecipa o fim do mundo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 25/03/1976, p. 8).

## O pavão na TV: a relação de benefício mútuo entre indústria fonográfica e televisão na projeção de Ednardo em 1976

Ednardo, que em 1974 lançou pela RCA seu primeiro LP individual *O Romance do Pavão Misteriozo*, (Cf. EDNARDO. **O Romance do Pavão Misteriozo**. São Paulo, SP: RCA Vik, 1974. 1 LP) deparou-se com o desinteresse da gravadora em promover o seu trabalho, gerando como consequência o fracasso de vendas do mesmo<sup>13</sup>. No entanto, dois anos depois, a música *Pavão Misteriozo*, carro-chefe do LP, obteve grandes índices de audiência e figurou durante meses entre as músicas mais executadas nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo<sup>14</sup>. A razão para o sucesso repentino de uma música lançada dois anos antes reside

13 Segundo texto publicado na Revista *Veja* em 1976, o LP de Ednardo lançado em 1974 não obteve êxito de vendas, dada a ausência de promoção e divulgação do disco, de maneira que o produto sequer teve uma boa distribuição no país, já que, segundo o que consta na revista, “houve cidades, como o Rio, onde o disco nem existia”. (Pavão de briga. *Veja*. São Paulo: 30/06/1976, p. 74). A jornalista e crítica musical Ana Maria Bahiana confirma essa situação ao dizer que “Nas lojas parece que ele não deu sequer o ar de sua graça. Digo isso porque muita gente saiu na captura do seu Pavão depois que eu disse, lá no Opinião, onde ele era tudo que era. Ou seja: um belo, belo álbum, feito com a carga de sinceridade, clareza e coerência raras, especial naquele duro ano de 1974. Mas ninguém achou o bicho”. (Guia do disco. *Jornal da Música e Som*. Rio de Janeiro: 06/1976, p. 14).

14 Segundo dados levantados no boletim anual que media a audiência musical nas rádios da cidade do Rio de Janeiro, a música *Pavão Misteriozo* ficou em 15ª colocada entre as 120 músicas listadas, contando com 650 execuções no curso de 1976. Para melhor dimensionar esse êxito, a primeira colocada – *She’s my girl* (Morris Albert, Copacabana) – contou com 1107 execuções, enquanto a 120ª colocada – *Esse tal de rock’n roll* (Rita Lee, Som Livre) contou com 200 execuções. (As mais executadas – fechamento anual de 1976. In.: **Informa som planejamento e pesquisa s/c Ltda**. [S.J]: Informa Som, 1976, p. 01-04).

no fato de a mesma ter sido selecionada pela TV Globo para compor a trilha sonora de abertura da telenovela *Saramandaia*<sup>15</sup>, assim como no LP lançado pela Som Livre que continha a trilha sonora da novela. (Cf. VÁRIOS. **Trilha Sonora Original da Novela Saramandaia**. Rio de Janeiro, RJ: Som Livre, 1976. 1 LP).

Sobre esse fato, o que se sobressai como questão para a compreensão acerca do impacto tardio que a referida música teve sobre o público telespectador – que também é, em grande medida, um público consumidor de bens culturais, e a isso somo a música enquanto bem cultural de consumo – despertando em muitos deles o interesse sobre “o sensacional Pavão Misterioso, uma adaptação folclórica da mais recente revelação cearense, Ednardo” (Trilha sonora de novela: produto industrial em evolução. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 12/07/1976, p. 4), é o alcance que a TV Globo e demais componentes de sua vasta organização exercia e ainda exerce sobre significativa parcela da população brasileira que a ela tem acesso – e a isso agrego a Som Livre, gravadora atuante a partir dos primeiros anos da década de 1970 e que se voltou com especial atenção no fortalecimento da trilha sonora enquanto produto fonográfico. (SCOVILLE, 2008). Isso se torna mais evidente quando se observa o entendimento de Antônio Carlos Duncan,

15 A novela *Saramandaia* é de autoria de Dias Gomes e foi exibida pela TV Globo no horário de 22 horas entre 03 de maio e 30 de dezembro de 1976, contando com 160 capítulos. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/saramandaia/trama-principal.htm>. Acesso em 29/07/2016, às 21:52h.

gerente do Departamento internacional da EMI-Odeon em 1977 e, portanto, profissional na área da indústria fonográfica, que “música divulgada pela Globo é o que vende”. (Yes, nós

temos cultura. **Veja:** São Paulo: 20/07/1977, p. 54). Isto, certamente, foi fundamental para compreender as razões que concorreram para a larga projeção de Ednardo no ano de 1976<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Sobre essa afirmação, Dias (2000) analisa acerca dos processos de negociação existente entre a indústria fonográfica e a televisão e o benefício comum que se almeja – promoção dos artistas através da inclusão de suas músicas em programações televisivas e audiência desses programas através das atrações musicais e, no caso mais específico da TV Globo, rendimentos financeiros através da comercialização de trilhas sonoras de telenovelas por meio da Som Livre, seu braço fonográfico. Essa lógica foi responsável em grande medida por erguer Ednardo a um patamar de ampla popularidade com a música *Pavão Mysteriozo*.

**Quadro 1: comparativo entre vendas e execuções mensais de Ednardo (Compacto Simples *Pavão Mysteriozo* – RCA Victor)**

1976	Venda (RJ – posição entre os 15 mais vendidos)	Execução (RJ – posição entre os 20 mais executados)	Venda (SP – posição entre os 15 mais vendidos)	Execução (SP - posição entre os 15 mais executados)
<b>Jan</b>				
<b>Fev</b>				
<b>Mar</b>				
<b>Abr</b>				
<b>Mai *</b>	3	2	13	4
<b>Jun</b>	1	1	4	1
<b>Jul</b>	3	2	6	2
<b>Ago</b>		8	8	4
<b>Set</b>				11
<b>Out</b>				
<b>Nov</b>				
<b>Dez</b>				

\* Mês da estréia da telenovela Saramandaia - 03 de maio de 1976.

Fonte: IBOPE. Série: PD - Pesquisas de Venda de Discos. Notação: PD 030, 031, 032, 033.; IBOPE. Série: FONO - Fonogramas. Notação: FONO 002, 004.

Com base nos dados levantados pelo IBOPE e expostos no quadro, é possível perceber alguns pontos relevantes acerca da projeção de Ednardo em 1976:

1) Ao realizar o levantamento dessas informações, objetivo refletir sobre tais dados enquanto evidenciadores de uma grande audiência, uma vez que o IBOPE registrava em suas listas os produtos fonográficos

mais vendidos de acordo com as cidades onde ocorriam as pesquisas e as listas eram elaboradas. 2) É perceptível a inferioridade das posições de venda em relação às de execuções na maioria dos casos. Suponho que se trata de uma estratégia na qual determinado produto é executado frequentemente, visando assim a promoção

do produto a ser oferecido no mercado<sup>17</sup>. 3) Percebe-se nas listas que os registros acerca dos altos índices de vendas e execuções de *Pavão Misteriozo* não ultrapassam o período em que Saramandaia esteve em exibição<sup>18</sup>. Ademais, os registros de venda e execução se referem ao compacto simples lançado na ocasião da exibição da novela, de maneira que não consta pelo menos nas listagens do IBOPE entre 1974 e 1976<sup>19</sup> qualquer referência ao LP *O Romance do Pavão Misteriozo*, o que sugere que a projeção de Ednardo se deu através da música incluída na trilha sonora de Saramandaia e não pelo conjunto de sua obra, a saber, o referido LP na sua totalidade.

Portanto, o que intenciono aqui é em analisar criticamente as formas empregadas e seus resultados específicos no curso da busca dos objetivos profissionais desses sujeitos. Parto do caso específico de Ednardo para mostrar que, embora em um primeiro momento a RCA não tenha se aplicado em promover o seu trabalho, como era do seu desejo, em um segundo momento, já projetado pela TV Globo, a RCA passou a encarar de outra forma as potencialidades comerciais da obra de Ednardo – especificamente

a música Pavão Misteriozo<sup>20</sup>. Ademais, não eram todos os artistas que tinham a oportunidade de ter músicas suas incluídas nas programações da TV Globo, mas que experimentavam por outras vias os altos índices de audiência de suas músicas.

## Alucinação e Falso Brilhante: relações de apadrinhamento de Elis Regina na projeção de Belchior na mídia e êxito no mercado fonográfico

O percurso profissional de Belchior ilustra outra forma de alcançar a projeção de sua obra e imagem, pois o mesmo teve em 1976 a oportunidade de lançar o *Alucinação*, seu segundo LP pela gravadora Phonogram, obtendo altos índices de vendagem naquele ano<sup>21</sup>. (Cf. BELCHIOR. **Alucinação**.

20 No curso da exibição da novela Saramandaia, a gravadora RCA explorou o tema de abertura da novela interpretada por Ednardo lançando diversos produtos fonográficos vinculados à música *Pavão Misteriozo*. (Cf. EDNARDO. *Pavão Misteriozo*. In.: EDNARDO. **Pavão Misteriozo / Carneiro**. São Paulo, SP: RCA Victor, 1974. 1 Compacto Simples. Lado A, faixa 1; EDNARDO. *Pavão Misteriozo*. In.: EDNARDO. **Pavão Misteriozo**. São Paulo, SP: RCA Victor, 1976. 1 Compacto Duplo. Lado A, faixa 1; EDNARDO. *Pavão Misteriozo*. In.: VÁRIOS. **4 Temas Nacionais de Novela**: Saramandaia. Vol. 4. São Paulo, SP: RCA Victor, 1976. 1 Compacto Duplo. Lado A, faixa 1). Sobre o compacto simples, embora o selo registre o ano de produção como sendo de 1974, há, no mesmo selo a informação “tema principal da novela Saramandaia”, o que evidencia que trata-se de um lançamento de 1976. Além disso, diferente do primeiro LP de Ednardo na RCA lançado pelo selo Vik, os referidos compactos foram lançados pelo selo RCA Victor, de maior prestígio na gravadora, sugerindo que Ednardo adquiriu maior notoriedade na empresa após o êxito de sua música através da TV Globo.

21 Segundo a Revista *Veja* o LP *Alucinação* lançado pela Phonogram no primeiro semestre de 1976, alcançou altos índices de vendagem ao atingir a marca dos “150 000 exemplares” vendidos. (Uma vitória? *Veja*. São Paulo: 20/04/1977, p. 102). Os dados do IBOPE constataam o êxito comercial deste produto fonográfico, como será visto mais adiante.

17 Shuker (1999, p. 209) entende que as listas das paradas de sucessos resultam de uma *lógica circular* onde o número de execuções radiofônicas influenciam nas vendas e as promoções comerciais no mercado de discos estimulam as vendas, influenciando diretamente nas execuções radiofônicas.

18 Apesar do compacto simples com a música *Pavão Misteriozo* ter figurado nas listas do IBOPE durante alguns meses tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, é possível atribuir a menor permanência do compacto entre os mais vendidos em relação ao período de exibição de Saramandaia pelo fato desta novela ter sido exibida no horário das 22h e que, segundo Scoville (2008, p. 146), “tinha uma audiência menor” e que, por isso, “as vendagens de suas respectivas trilhas seriam proporcionalmente menores”.

19 Refiro-me às listas resultantes de pesquisas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro, RJ: Philips-Phonogram, 1976. 1 LP). Mas quais são as motivações para o sucesso de um artista até então pouco conhecido pelo grande público? O que motivou o êxito comercial deste produto, quando levamos em consideração as estratégias mercadológicas empregadas pelos setores fonográficos? Tais respostas podem ser obtidas quando se analisa criticamente os métodos pragmáticos que orientam esse mercado. Portanto, uma das formas usuais de promoção de determinado artista é o que se chama nesse círculo profissional e entre os críticos musicais de “apadrinhamento”.

Sobre essa definição, adianto que não se trata de uma forma negativa de atribuição ao trabalho pelo menos no caso de Belchior e nem diminuir o valor de sua obra, por mais subjetiva que ela seja – e a isso estabeleço a compreensão que a valoração de determinada obra reside no gosto subjetivo e individual dos sujeitos que a ela tem acesso –, mas sim de que o mercado exerce forte domínio sobre as novidades musicais e suas orientações. Portanto, a constituição de determinada obra resulta, em graus diversos, dos ditames das empresas fonográficas que exercem controle sobre os aspectos mais variados do artista e sua obra. Algo próximo do que Fagner falou em 1973 e que foi aqui destacado anteriormente sobre a pressão exercida pelas gravadoras sobre os seus artistas contratados através da imposição de “modismos” às suas obras.

Voltando à projeção de Belchior em 1976, o que é perceptível no curso dessa realização é o apoio que a ele foi dado notadamente por Elis Regina no referido con-

texto<sup>22</sup>, principalmente no que se refere à popularização de suas músicas, duas em especial e que foram incluídas tanto no show *Falso Brilhante*, estreado em São Paulo no final de 1975 como no LP homônimo e resultante deste espetáculo. As informações anteriormente destacadas nos auxiliam, pois, na visualização dos primeiros contornos dessa relação de apadrinhamento estabelecida entre a artista e o compositor de *Como Nossos Pais* e *Velha Roupa Colorida*, interpretada por Elis Regina tanto em seu espetáculo como no seu LP lançado naquele ano.

Ainda em 1975, Elis Regina expressou seu entusiasmo em relação à Belchior e ao processo de escolha de composições para interpretá-las em seus próximos exercícios profissionais ao dizer que: “Estou impressionadíssima e apaixonada por sua música. Estou selecionando músicas de novos compositores para meu próximo LP e confesso: é a primeira vez, em três anos, que não enfrento o problema de falta de material”. (Os andarilhos solitários. **Veja**. São Paulo: 24/09/1975, p. 80). Suponho, pois, que esse momento marcou o primeiro contato que a cantora gaúcha teve pelo menos com as duas canções que ela elegeu de Belchior e foi dessa escolha que o nome do artista passou a se tornar cada vez mais popular, ainda que inicialmente mais como compositor do que mesmo como intérprete, uma

<sup>22</sup> Fagner também experimentou o apoio dado por Elis Regina nos primeiros anos de sua carreira. A cantora chegou a interpretar canções suas em shows e em LP, como foi o caso de *Mucuripe* (Fagner / Belchior) (Cf. REGINA, Elis. *Mucuripe*. In.: ELIS REGINA. **Elis**. Rio de Janeiro: Philips-Phonogram, 1972. Lado A, faixa 4). Além dela, Fagner também contou com o apoio de artistas como Nara Leão, Chico Buarque, Erasmo Carlos, entre outros. (Cf. VÁRIOS. **Essas pessoas têm um recado importante para vocês**. Rio de Janeiro, RJ: Philips / Phonogram, 1973. 1 Compacto Duplo).

vez que o primeiro LP parece não ter causado tanto impacto sobre a carreira do artista, dado o “longo silêncio” sobre sua atuação profissional desde sua vitória no IV Festival Universitário de Música Brasileira, em 1971, até 1976. (Belchior, o compositor: A música só se completa quando chega às pessoas. **O Globo**. Rio de Janeiro: 09/02/1976, p. 33).

A realidade profissional de Belchior se viu transformada com a adesão de suas composições no show de Elis Regina, de modo que “[...] ela vai preparando terreno para a entrada de Belchior, afinal, na difícil superfície do mundo da música & espetáculos. E Elis é uma boa madrinha: que o digam João Bosco e Aldir Blanc”<sup>23</sup>(Idem p. 33). A partir do entendimento sugerido na citação e no curso das realizações profissionais do cantor, é perceptível que de fato Elis Regina, através de seu show e seu LP abriu caminho para a recepção do trabalho fonográfico de Belchior lançado naquele ano pela Phonogram – a mesma gravadora que, inclusive, também tinha como contratada Elis Regina –, portanto, o que emerge desse cenário é o apoio que o artista recebeu de uma colega de profissão já revestida de fama desde a década de 1960 e, em consonância, a lógica comercial da gravadora de popularizar primeiro as composições do artista através de Elis Regina para depois inseri-las no mercado na interpretação de seu autor. Sobre isso:

23 João Bosco e Aldir Blanc são reconhecidos na MPB por canções famosas feitas em parceria. Os mesmos tiveram três músicas incluídas no LP *Falso Brillhante*, a saber: *Um Por Todos* (lado A, faixa 4); *Jardins de Infância* (lado B, faixa 1) e *O Cavaleiro e o Moínho* (lado B, faixa 5), todas as três em parceria. (Cf. ELIS REGINA. **Falso Brillhante**. Rio de Janeiro, RJ: Philips-Phonogram, 1976. 1 LP). Assim, Elis Regina ficou conhecida no curso de sua carreira como reveladora de novos compositores, como os citados anteriormente, além de Belchior e tantos outros. (PACHECO, 2009).

Enquanto os discos de Belchior, Alceu Valença, Gal Costa e Luiz Melodia não entram no mercado, os LPs **Minas**, de Milton Nascimento, **Clube do Choro**, do conjunto Época de Ouro, **Chama Acesa**, de Ivan Lins, **Quem Tem Carinho me Leva**, de Giovana e o **Falso Brillhante**, de Elis Regina, continuam sendo os destaques na área da música popular brasileira. [Grifos do autor]. (Discos. **Serviço** - Suplemento do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 14-21/03/1976, p. 8).

A fim de afirmar sobre o que foi exposto aqui anteriormente, vale a pena conferir as seguintes informações extraídas das listagens do IBOPE de 1976 referente à venda e execução de produtos fonográficos.

**Quadro 2: comparativo entre vendas e execuções mensais dos LPs *Alucinação* (Belchior) e *Falso Brillhante* (Elis Regina)**

1976	Posições de Belchior (LP <i>Alucinação</i> – Phonogram)				Posições de Elis Regina (LP <i>Falso Brillhante</i> – Phonogram)			
	1	2	3	4	5	6	7	8
Jan								
Fev								
Mar						9 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
Abr						7 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	1 <sup>a</sup>
Mai				9 <sup>a</sup>		5 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	1 <sup>a</sup>
Jun		14 <sup>a</sup>	9 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>		6 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	1 <sup>a</sup>
Jul		9 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	1 <sup>a</sup>
Ago		8 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>		12 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	1 <sup>a</sup>
Set	6 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>		9 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	1 <sup>a</sup>
Out		12 <sup>a</sup>		8 <sup>a</sup>		10 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>
Nov				15 <sup>a</sup>		11 <sup>a</sup>		7 <sup>a</sup>
Dez						19 <sup>a</sup>		

- 1 - Venda (RJ – entre os 10 mais vendidos) 2 - Execução (RJ – entre os 20 mais executados)  
 3 - Venda (SP – entre os 12 mais vendidos) 4 - Execução (SP – entre os 15 mais executados)  
 5 - Venda (RJ – entre os 10 mais vendidos) 6 - Execução (RJ – entre os 20 mais executados)  
 7 - Venda (SP – entre os 12 mais vendidos) 8 - Execução (SP – entre os 15 mais executados)

Fonte: IBOPE. Série: PD - Pesquisas de Venda de Discos. Notação: PD 030, 031, 032, 033.; IBOPE. Série: FONO - Fonogramas. Notação: FONO 002,004.

Tendo como base os dados levantados nas listas do IBOPE, o que se busca aqui é mostrar como o trabalho de Elis Regina contribuiu de certa forma na projeção de Belchior e suas músicas, inclusive possivelmente atraindo o interesse de alguns daqueles que acompanharam seu show para as músicas de Belchior por ele interpretadas e recém lançadas no mercado através do LP *Alucinação*. Nesse sentido, a tabela consiste no registro mensal de posições de seus discos durante o ano de 1976.

1) A permanência de ambos os artistas nas listas referentes à categoria *vendas* é maior em São Paulo<sup>24</sup>. Além de evidenciar a distinção de consumo nas duas cidades, sugere que possivelmente tal preponderância em São Paulo se justifique em razão da longa permanência do espetáculo de Elis naquela cidade<sup>25</sup>, ao contrário do Rio de Janeiro, onde o show nunca foi apresentado. (Cf. No “show” de Elis Regina é proibido sorrir. **Serviço** – Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 10/03/1978, p. 1). 2) O LP de Elis Regina permaneceu nas listas por um tempo mais

longo<sup>26</sup> que Belchior, assim como surgiu nas mesmas listas antes do LP *Alucinação*. Daí suponho que tenha sido uma estratégia comercial para atrair o interesse do público sobre o trabalho de Belchior, lançado pouco tempo depois. 3) Embora Belchior tenha se favorecido a partir dessa lógica mercadológica, um dos grandes êxitos comerciais do seu LP *Alucinação* foi a música *Apenas um Rapaz Latino Americano*, o que mostra que não houve uma total dependência do compositor nesse sistema de apadrinhamento<sup>27</sup>.

Por tudo isso, a experiência de Belchior com o êxito profissional e a popularização de seu LP foi possível naquele ano e por meio das condições aqui anteriormente expostas e analisadas. A relação de apadrinhamento entre o artista e Elis Regina difere, portanto, da forma como Ednardo alcançou a fama, através do canal difusor das organizações Globo e suas ramificações – TV Globo e Som Livre. O que se observa

24 Sobre os resultados divulgados em listas e divididos nas categorias *vendas* e *execuções*, não é possível especificar nesta última os critérios adotados, pois não há qualquer especificação sobre qual foi a música do LP mais executada pelas rádios, mas sim somente o LP. Por isso, diferente da categoria *venda*, que sempre informa no início das listas as lojas de discos onde se realizaram os levantamentos das informações para a pesquisa, na modalidade *execuções* não há qualquer especificação acerca da música mais executada e nem informa os critérios para a realização da pesquisa – se é resultante de execuções nas rádios, se engloba demais veículos midiáticos, tais como televisão, etc. Trata-se de uma limitação que a fonte consultada impõe.

25 Segundo o Jornal do Brasil, o show *Falso Brilhante* foi um grande êxito musical de 1976. O espetáculo comemorou 200 apresentações em outubro daquele ano só no Teatro Bandeirantes, em São Paulo, e foi visto nesse período por 194.993 pessoas, entre pagantes (incluindo meia entrada para estudantes) e convidados especiais. (Cf. Acontece. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 24/10/1976, p. 8).

26 Exceto na modalidade *venda*, nas listas do Rio de Janeiro, onde ambos figuram uma única vez. Ademais, deve-se considerar que, diferente de Belchior naquele contexto, Elis Regina já gozava de fama. Igualmente, embora o LP *Falso Brilhante* tenha permanecido por mais tempo nas listas de execuções do Rio de Janeiro – dez meses –, os resultados do mesmo LP em São Paulo foram mais positivos considerando que: 1) Em São Paulo, o disco figurou entre os mais executados durante nove meses, portanto, apenas um mês de diferença. 2) Dos nove meses que o LP permaneceu na lista, em seis ele figurou em primeira posição, enquanto que no Rio de Janeiro esse disco nunca alcançou tal posição durante os dez meses em que esteve nas listas. 3) Além dos altos índices de execuções radiofônicas, São Paulo também contou com as apresentações desse show, enquanto que no Rio de Janeiro ele nunca foi exibido. Portanto, o show em si representou um outro meio de promoção do LP.

27 De acordo com o boletim anual que media a audiência musical nas rádios da cidade do Rio de Janeiro, Belchior aparece na 16ª posição entre as músicas mais executadas com a música *Apenas um Rapaz Latino Americano* contando com 649 execuções durante 1976. A essa informação importa somar o êxito de Elis Regina e sua interpretação de *Como Nossos Pais*, de Belchior, aparecendo na 5ª posição e contando com 871 execuções. (As mais executadas – fechamento anual de 1976. In.: **Informa som planejamento e pesquisa s/c Ltda.** [S.l.]: Informa Som, 1976, p. 01).

nos dois casos é a presença de gravadoras nesse processo de consolidação profissional, diferente do caso de Fagner que durante seis meses em 1976 esteve desvinculado contratualmente de qualquer gravadora<sup>28</sup>, por isso, exigindo do mesmo a adoção de outras estratégias de busca por visibilidade no meio musical.

## A contínua batalha pela projeção artística e profissional de Raimundo Fagner pela via dos espetáculos e do mercado fonográfico

Fagner, que até então havia passado pelas gravadoras RGE, Phonogram e havia se desligado recentemente da Continental<sup>29</sup> após o lançamento de *Ave Noturna*, seu segundo LP, buscou manter-se em evidência pública através da realização de espetáculos<sup>30</sup>. Assim, entre o final de 1975 e grande

28 O Jornal Diário do Paraná informou em março de 1976 o desligamento de Fagner da gravadora Continental. (Cf. Resumo. **Diário do Paraná**. Curitiba: 21/03/1976, p. 6). Quase seis meses depois, o mesmo jornal comunicou a contratação do artista pela gravadora CBS. (Cf. Resumo. **Diário do Paraná**. Curitiba: 18/09/1976, p. 2).

29 Tal desligamento se deu por uma série de conflitos entre o artista e a gravadora. (Cf. Estrela Marginal. **Veja**. São Paulo: 17/11/1976, p. 126). Entre 1973 e 1976, o artista mostrou-se um grande contestador ao sistema fonográfico e sua lógica comercial de funcionamento através das interferências realizadas sobre a obra do artista, de maneira que o mesmo declarou em 1975 que: "Nas gravadoras não há abertura, é sufocante". (Os jovens no curral. **Movimento**. São Paulo: 25/08/1975, p. 18).

30 Entre esses espetáculos destaque o *Astro Vagabundo*, que marcou o lançamento do LP *Ave Noturna* (Cf. O astro vagabundo que antecipa o fim do mundo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 25/03/1976, p. 8), o *Profissão Música*, projeto que consistia em: "Série de shows/depoimentos reunindo diversos compositores/cantores de atualidade, discutindo o seu trabalho" (Shows.

parte do ano de 1976, o artista viajou por várias cidades<sup>31</sup> apresentando shows individuais ou em parceria com outros artistas, na maior parte desse tempo em um esquema independente de gravadoras. Tais shows serviram para garantir a continuidade de seu exercício profissional e projeção, ainda que não contasse com o apoio de uma gravadora e nem tivesse em sua agenda a previsão de lançamento futuro de um trabalho fonográfico.

Embora Fagner fosse até 1976 "o único representante do grupo cearense que alcançou relativa projeção com dois discos: 'Manera frufu manera' e 'Ave Noturna' e uma de suas músicas – 'Mucuripe' – alcançou sucesso nacional gravada por Roberto Carlos e Elis Regina"<sup>32</sup>. (Do forno da padaria espiritual sai o xaxado intelectualizado. **O Fluminense**. Rio de Janeiro: 14-15/11/1976, p. 27), o mesmo não atingiu o nível de audiência de seus conterrâneos no referido

**O Globo**. Rio de Janeiro: 07/06/1976, p. 39); e que contou com uma apresentação de Fagner nesse dia, entre outros, o *Ação Entre Amigos* e o *Encontro de MPB*, onde nesses dois últimos o artista se apresentou com outros artistas. (Cf. Shows. **O Globo**. Rio de Janeiro: 03/03/1976, p. 39; Show. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 22/03/1976, p. 7).

31 Segundo o crítico musical Nelson Motta, antes de estrear o show *Astro Vagabundo* no Rio de Janeiro, Fagner voltou a Fortaleza junto com seus músicos para realizar os primeiros ensaios e assim partir para apresentações do espetáculo no Rio Grande do Norte, Pernambuco e Ceará entre novembro e dezembro de 1975. (Cf. Coluna Nelson Motta. **O Globo**. Rio de Janeiro: 07/11/1975, p. 35). Já a Revista *Veja* informa que o artista seguiria durante o mês de abril e maio apresentando o espetáculo em outras cidades, com "apresentações previstas: em abril, Belo Horizonte, Brasília, Vitória; maio: Porto Alegre, Curitiba, São Paulo e Londrina". (Ao vivo. **Veja**. São Paulo: 14/04/1976, p. 108).

32 *Mucuripe* é uma parceria de Fagner e Belchior. No entanto, pelo fato de Fagner ter sido o autor que primeiro o interpretou, o conhecimento e interesse da mesma, despertado primeiramente por Elis Regina e depois por Roberto Carlos, se deu em grande medida por Fagner que a popularizou tanto no disco de bolso do Pasquim, lançado em 1972 como no *Manera Fru Fru Manera*, seu primeiro LP de 1973. Daí o aparente esquecimento de Belchior enquanto compositor da mesma.

período, como foi abordado aqui anteriormente. No entanto, Fagner já gozava de prestígio com a crítica musical e tinha seu nome em constante evidência em diversos periódicos, principalmente pela forte oposição que o mesmo fazia ao sistema fonográfico e que, para grande parcela dessa crítica, era responsável pela imposição de fórmulas de sucessos repetitivos em detrimento da supressão de valores inovadores no campo da MPB. Tal entendimento se torna mais claro em Morelli (2009) quando esta escrutina acerca das fundamentações de gosto entre a crítica musical e o público<sup>33</sup>.

Fagner, que já tinha no histórico de sua carreira o apoio de diversos artistas já famosos desde a década de 1960, assim como uma variedade de registros fonográficos divididos entre trabalhos individuais e coletivos entre compactos simples, duplos e LPs desde sua chegada ao Rio de Janeiro em 1971, avançou até 1976 com o propósito sistemático de “viver exclusivamente de música” (Fagner pede: Manera, frufu, manera. **Cartaz**. Rio de Janeiro: 18/04/1973, p. 43), e foi firmado nesse propósito que, apesar dos contratemplos decorrentes das seguidas demissões das gravadoras Phonogram e Continental, o mesmo chegou ao final de 1976 contratado pela CBS e lançando no mercado seu terceiro LP, intitulado simplesmente de *Raimundo Fagner* (Cf.

RAIMUNDO FAGNER. **Raimundo Fagner**. Rio de Janeiro, RJ: CBS, 1976. 1 LP) e onde experimentou o ápice de sua carreira, alcançando pela primeira vez a conquista de um disco de ouro pelo LP *Quem Viver Chorar*, lançado em 1978. (Cf. A fé que move Fagner. **Veja**. São Paulo: 09/01/1980. p. 68-73).

Mas em 1976 sua realidade ainda não era a de um “astro” da MPB, de maneira que, em um contexto onde seus conterrâneos Ednardo e Belchior vivenciavam expressiva popularidade, Fagner se empenhava na conquista de um grande público através de seu trabalho, justificando que “é provável que eu me torne um novo rei da juventude, desde que estou fazendo um trabalho que os jovens aceitam pretendo continuar nessa linha”. (E os cearenses tornaram-se moda em 76. **Folha de São Paulo**. São Paulo: 31/07/1976, p. 25). Por isso, sua fala realça seus objetivos, ainda que, levando em consideração o momento de desvinculo com qualquer empresa fonográfica. Assim, confiante nos planos que o mesmo traçou para si, o artista declarou que: “Talvez não seja esse ano, mas vou estourar, sem pressa. Vai ser uma explosão e tanto”. (E os cearenses tornaram-se moda em 76. In.: **Jornal Folha de São Paulo**. São Paulo: 31/07/1976, p. 25).

O primeiro sinal de um êxito profissional próximo se manifestou com a reintrodução de Fagner no mercado fonográfico após sua contratação pela gravadora CBS e lançamento de seu terceiro LP, o artista foi conquistando gradativamente seu espaço no interior da MPB, de modo que *Raimundo Fagner* foi um dos LPs mais elogiados pela

<sup>33</sup> Morelli (2009) estabelece diferenças entre “crítica” e “público”, onde o primeiro valoriza as produções musicais baseadas em inovações vanguardistas e em conteúdos ditos intelectualizados, enquanto segundo se fundamenta no gosto sobre as produções orientadas por fórmulas consagradas de sucesso amplamente exercitadas pela indústria fonográfica (a intensa exploração sobre um gênero musical exitoso no mercado ou sobre um artista em evidência e detentor de grandes êxitos musicais e índices de audiência, como é o caso clássico de Roberto Carlos, etc.).

crítica musical no período de seu lançamento. (Cf. Discoteca. In.: **Jornal Diário da Tarde**. Curitiba: 10/12/1976, p. 3; Sugestões de VEJA. **Veja**. São Paulo: 22/12/1976, p. 58; Discos/Música: Os melhores de 1976. **Diário da Manhã**. Recife: 06/01/1977, p. 7). O show de lançamento do LP representou igualmente um grande êxito nos primeiros momentos do artista como contratado da CBS, numa continuidade de sucessos obtidos em suas apresentações ao vivo durante aquele ano, quando não havia qualquer vínculo contratual entre o artista e gravadoras.

Assim, tal expressividade de seu trabalho contido em seu LP lançado naquele ano e elogiado por parcela da crítica, também foi bem recebido pelo público, uma vez que o jornal O Globo se referiu ao produto fonográfico como “bem sucedido” em termos de vendagem (Fagner: ponta de lança de uma geração que veio para brigar. **O Globo**. Rio de Janeiro: 08/09/1977, p. 33), chegando a vender cerca de 25 mil cópias até maio de 1977 (O grito popular de Raimundo Fagner. **O Globo**. Rio de Janeiro: 01/05/1977, p. 3)<sup>34</sup>. Embora não tenha alcançado os índices de vendagem de seus conterrâneos Ednardo e Belchior – que ultrapassaram a marca de 100.000 unidades vendidas (o primeiro em compactos simples e o segundo em LPs), Fagner encontrou em 1976 a abertura gradual do mercado para o seu trabalho, antes ignorado pela grande

mídia, onde “Suas aparições em televisão são raríssimas, e nenhum dos seus discos chegou a ser expoente nas paradas de sucesso”. (Idem). No entanto, comparando com sua atuação profissional e artística de até então, fica evidente o crescimento que Fagner e sua obra obteve em termo popular, após sua entrada na gravadora CBS em 1976.

## Breve conclusão sobre as distintas formas de projeção de Ednardo, Belchior e Fagner

De tudo que foi posto em discussão neste texto, o que se pode extrair como algumas conclusões é que 1976 foi um ano significativo para os artistas cearenses aqui abordados no interior da MPB, levando em consideração os acontecimentos de relevância em seus percursos pessoais – os elevados índices de audiência de Ednardo e Belchior, o exercício profissional de Fagner junto ao público firmado em apresentações ao vivo e a posterior inserção deste na gravadora CBS, lá permanecendo como contratado até 1985 e onde registrou seus maiores sucessos no curso desses anos<sup>35</sup>. Foram, pois, acontecimentos essenciais para a consolidação desses sujeitos enquanto profissionais atuantes no campo da música.

34 Segundo a Revista do Domingo do Jornal do Brasil (Cf. Se existe, o que é, o que pensa: O Pessoal do Ceará. In.: **Revista do Domingo** - Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 29/05/1977, p. 16), o LP *Raimundo Fagner* atingiu, até a data da publicação da matéria, a marca de 30 mil unidades vendidas, o que representa um salto de 5 mil exemplares a mais em relação aos 25 mil que foi publicado no início de maio pelo jornal O Globo, aqui anteriormente citado.

35 Em 1985 a CBS lançou o último LP de Fagner enquanto contratado (Cf. RAIMUNDO FAGNER. **Fagner**. Rio de Janeiro, RJ: CBS, 1985. 1 LP). Foi nesta gravadora que Fagner lançou grandes sucessos de sua carreira, como *Noturno* (Graco / Caio Silvío), *Fanatismo* (Fagner / Florbela Espanca), *Revelação* (Clodo / Clésio), *Guerreiro Menino* (Gonzaga Jr), entre outros.

O que se torna evidente nesses percursos são as distintas formas que concorreram para que os mesmos alcançassem o patamar de popularidade. Assim, trata-se de canais diferentes pelos quais suas obras foram projetadas – a TV Globo, no caso de Ednardo, a relação de Belchior com Elis Regina e a popularização de suas composições através da interpretação da mesma e o exercício de Fagner em apresentações para o seu público em um contexto da impossibilidade momentânea de lançar um novo produto fonográfico no mercado e, quando foi possível, a boa recepção da crítica musical especializada sobre seu LP *Raimundo Fagner*. Obviamente todos os artistas enveredaram para apresentações ao vivo no período (Cf. Uma vitória? In.: **Revista Veja**. São Paulo: 20/04/1977; Um vôo para os braços do público: Ednardo no MAM. In.: **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro: 14/10/1976, p. 43; O astro vagabundo que antecipa o fim do mundo. In.: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 25/03/1976), mas o caso de Fagner assume um aspecto particular por não possuir em grande parte daquele ano o apoio de qualquer empresa fonográfica para as suas realizações, como já foi exposto anteriormente.

Assim, encerro explicitando que o exercício profissional no campo da música foi permeado por obstáculos nos primeiros anos de carreira desses sujeitos, mas que a condição de prestígio por eles alcançadas em 1976 se deu pelo emprego de estratégias diversas, tanto dos próprios sujeitos como em grande medida pelas empresas fonográficas que gerenciavam suas carrei-

ras – e aqui destaco em especial Ednardo e Belchior, afinal, a cessão da música *Pavão Misterioso* se deu através de acordo entre a RCA e a Som Livre, igualmente, o apoio de Elis Regina ao trabalho de Belchior possivelmente teve como elemento estimulador o fato de os dois serem contratados pela Phonogram e a mesma ter se empenhado em criar condições favoráveis para o lançamento do compositor no mercado de discos. Por sua vez, Fagner recorreu a meios mais autônomos para a realização de suas atividades enquanto artista, em um exercício que muito provavelmente foi a razão para a atração que a CBS teve ao artista, incorporando-o ainda naquele ano no seu elenco de artistas. Trata-se, pois, de formas distintas de projeções que concorreram para a afirmação desses sujeitos enquanto nomes de destaque no campo da MPB.

## REFERÊNCIAS

AIRES, Mary Pimentel. **Terral dos Sonhos**: o cearense na música popular brasileira. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará / Multigraf Editora, 1994.

BACELLAR, Carlos. Uso e mau uso dos arquivos. In.: PINSKY. Carla Bassanezi (org). **Fonotes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

CARR, Edward Hallet. **Que é História?**. Trad. Lúcia Maria de Alvarenga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

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

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz:** indústria fonográfica e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In.: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes Históricas.** São Paulo: Contexto, 2008.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais:** Uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria Fonográfica:** Um estudo antropológico. 2ª ed. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** – História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PACHECO, Mateus de Andrade. **Elis de todos os palcos:** embriaguez equilibrista que se fez canção. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade:** visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universitária / UFRGS, 1999.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. A mídia e a cultura da memória. In. MATTOS, Geísa; JAGUARIBE, Elisabete; QUEZADO, Ana (orgs). **Nordeste, Memórias e Narrativas da Mídia.** Fortaleza: Edição Iris/Expressão Gráfica Editora, 2010.

ROGÉRIO, Pedro. **Pessoal do Ceará;** habitus e campo musical na década de 1970. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

SCOVILLE, Eduardo H. Martins Lopes. **Na barriga da baleia:** a rede globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970. Tese – Programa de Pós Graduação em História - UFPR, Curitiba, 2008.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop.** Trad. Carlos Szlak. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 1999.

#### ENTREVISTAS:

FAGNER, Raimundo. Entrevista [ago, 2013]. Entrevistador: Stênio Ronald Mattos Rodrigues. Fortaleza - CE, 05.08.2013. Arquivo em MP3 (01h09min35seg). Transcrição: Stênio Ronald Mattos Rodrigues. Conferência: Stênio Ronald Mattos Rodrigues.

# Um mar, um bar, um violão, uma canção: memórias do Cais Bar da Praia de Iracema (1985-2003)

José Evanes Brasil Júnior<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Graduado em História pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Professor da rede particular de Ensino com experiência em Ensino Fundamental, Médio e Cursos Pré-Vestibulares. Integrante do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DÍCTIS.

**Resumo:** O Cais Bar<sup>37</sup> (1985-2003) foi um movimentado bar do bairro Praia de Iracema em Fortaleza-CE. Localizado na Rua dos Tabajaras, nas proximidades do Estoril, agregou artistas, intelectuais, jovens universitários, militantes políticos de esquerda, identificados como boêmios. De frente para o mar, o funcionamento do Cais Bar começava às 16 horas, o pôr-do-sol era um cenário atrativo para os fins de tarde. Estendendo-se à noite, entre canções e drinques, o funcionamento em muitos casos seguia até ao amanhecer. A partir das memórias de antigos frequentadores e de seu proprietário revela-se aqui um bar musical e boêmio intervindo e atuante no espaço urbano de Fortaleza.

**Palavras-chave:** Cais Bar, Fortaleza, memória, Praia de Iracema.

cenário de lua acompanhada pela brisa do mar. A Praia de Iracema é o palco em que diversos atores praticam o espaço urbano em Fortaleza. Mas esse palco, com seus cenários e atores, remete a uma trama.

A trama que esse pequeno ensaio busca rabiscar sua tessitura é a das memórias em disputa. A Praia de Iracema é um bairro marcado por transformações no espaço urbano que incidem sobre memórias. Essas memórias divididas remetem a um espaço praticado, mas também marcado por conflitos. No ir e vir de eternas ondas, a Praia de Iracema é modificada entre práticas e conflitos urbanos.

Desde os anos 1960 a Praia de Iracema tornou-se reconhecida por sua boemia. A proliferação de bares, sobretudo na Rua dos Tabajaras, é reconhecida como parte da história do bairro. Para Bezerra (2008) os usos e apropriações do espaço urbano contribuíram para a constituição de uma representação de boemia por parte de grupos identificados com a Praia de Iracema. Assim, foram atribuídas representações ao bairro Praia de Iracema associadas à boemia que praticava esse espaço urbano (CERTEAU, 2013).

## Introdução

Verdes mares bravios num ir e vir de eternas ondas. Duas pontes: uma requalificada e outra marginalizada. Dois cenários: um cenário de sol e calor, mas também um

<sup>37</sup> O Cais Bar foi reinaugurado no ano de 2018 no município de Pedra Branca, localizado no interior do estado do Ceará. Atualmente é conhecido como "Cais Bar da Serra".

Na década de 1990, a Prefeitura Municipal de Fortaleza e o Governo do Estado do Ceará adotaram políticas de requalificação urbana no bairro Praia de Iracema, também conhecidas como gentrification. Nesse processo que conforme Leite (2004) busca tornar a cidade e seus produtos culturais em mercadoria, foram realizadas intervenções urbanísticas na orla marítima do bairro, em espaços identificados com as representações de boemia: a construção do calçadão da Praia de Iracema (1991-1993) e a reconstrução do restaurante Estoril (1995), por parte da Prefeitura Municipal de Fortaleza e a reforma da Ponte dos Ingleses (1994) por parte do Governo do Estado do Ceará. Além disso, foi construído no bairro Centro, também por parte do Governo do Estado, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, fortemente associado à Praia de Iracema, pois seu entorno é conhecido como Praia de Iracema do Dragão (BEZERRA, 2016).

Bezerra (2008) identificou que após as políticas de requalificação dos anos 1990 ocorreu um intenso crescimento do turismo no bairro, porém, com a chegada dos anos 2000, uma crise generalizada atingiu os bares boêmios culminando no fechamento de muitos, inclusive do famoso Cais Bar no ano de 2003. Em pesquisa que realizei junto aos artistas e antigos frequentadores do Cais Bar, a partir de narrativas orais, tive contato com uma série de memórias divididas a respeito dos motivos da crise generalizada enfrentada pelos bares boêmios nos anos 2000. Entre as narrativas, artistas identificam na construção do calçadão da orla marítima do bairro Praia de Iracema o início do cresci-

mento do turismo desenfreado no bairro e consequentemente na proliferação de casas de favorecimento à prostituição. Essas narrativas destacam problemas enfrentados pelo bairro numa trama de disputa por espaço, mas também de disputa por memórias.

Schramm (2001) explica que no processo de requalificação do bairro Praia de Iracema as intervenções urbanísticas privilegiaram a constituição de memórias coletivas sobre o espaço requalificado. Nesse sentido, Schramm (2001) apontou relações entre as memórias de alguns grupos sociais e a produção do espaço urbano, buscando investigar usos que se podem fazer dessas memórias com vistas a compreender a institucionalização de uma determinada memória coletiva legitimando-a como a “tradição” de um lugar (HOBBSAWN & RANGER, 1984, apud SCHRAMM, 2001). Nesse sentido, a referida estudiosa explica que ocorreu uma tentativa de mercantilização da boemia associada a uma constituição de memórias coletivas com vistas a atender às crescentes demandas do mercado do turismo e do lazer.

Porém, em pesquisa que realizei junto aos artistas identificados com o Cais Bar (BRASIL JÚNIOR, 2017), bem como nos estudos de Bezerra (2008), ficou evidente a necessidade de se pensar em memórias divididas em torno da tentativa de constituição de uma memória coletiva sobre o espaço requalificado. Assim, o recorte temporal dessa trama foi definido a partir dos anos de funcionamento do Cais Bar, 1985 a 2003, pois a rede de entrevistados foi tecida a partir de artistas que se apresentavam no bar e por suas indicações.

## Cais Bar: boemia, arte e música na Praia de Iracema



Fonte: Arquivo pessoal de Válber Benevides.

Bezerra (2008) destacou que em narrativas orais de grupos de moradores, artistas e empresários existe forte referência à alegoria do adeus à Praia de Iracema: uma representação de que a Praia de Iracema ficou no passado, numa compreensão de que o antes era melhor. Em trabalho recente, a referida estudiosa refletiu em debate com a filosofia nietzschiana o eterno retorno na Praia de Iracema (BEZERRA, 2016): o apogeu e a decadência como instâncias que se alternam no bairro.

Para tanto, os rabiscos dessa trama partem de vozes, gestos, olhares e da imaginação a partir da relação dialógico.

Segundo o proprietário do Cais Bar, o engenheiro da Petrobrás, Joaquim Ernesto Cavalcante, o painel surgiu diante do restaurante La Tratoria, enciumado com afreguesia, construir uma parede separando o restaurante do Cais Bar. O lado que dava para o Cais Bar foi utilizado como tela para o painel o que foi um sucesso:

Quando a gente chegou lá que botou o bar, aí quando eles viram o bar funcionando, encher de gente, eles levantaram uma parede assim que separava um bar do outro. Pra separar. Aquilo ali prejudicou a gente demais porque toda aquela ventilação que vinha pro bar tapou. Aí nós fizemos aquele painel, aqui, ficou melhor, essa parede a gente usou pra fazer esse painel. Aí foi um sucesso. Aí na época a gente botava a propaganda assim, Cais Bar, vizinho ao La Tratoria, mas pra frente o Tratoria fazia a propaganda, La Tratoria vizinho ao Cais Bar. Cais Bar fazia muito mais sucesso. (**Joaquim Ernesto Cavalcante**, Fortaleza, 02.09.2016).

A fala de Joaquim Ernesto demonstra a forte concorrência por espaços na Praia de Iracema do período, em fins dos anos 1980. Além disso, o significado da arte do Cais Bar fica evidente. Mesmo diante da perda da ventilação, a partir do relato, por ciúmes em uma concorrência por espaços, o lado que ficou para o Cais Bar, por conta de sua arte, expressa o significado de tanto sucesso. A arte é mais forte no Cais, e assim ele se torna

mais forte que o vizinho.

Danielle Cláudio Brito, frequentadora do Cais Bar, sobretudo nos fins de semana, questionada sobre as motivações de suas idas ao espaço apontou a proposta do bar, com seu repertório musical, cardápio com comidas como o famoso pedacinho do céu e seu público eclético “dos caretas aos malucos”. Para Danielle Brito outros fatores importantes foram a localização de frente para o mar e por conta da energia, “uma vibe bem positiva”. Além disso: “nesse período de 1985 e a mais ou menos 2002 era o point, onde encontrávamos todo mundo”, acrescenta.

A associação entre o Cais Bar e o ideal de boemia da Praia de Iracema fica expressa em matéria do jornal O Povo dedicado aos dez anos do Cais Bar: “Bar símbolo da boemia cearense completa 10 anos de existência”. (**O Povo**, Fortaleza, 16 de janeiro de 1995). A associação entre boemia, arte e música também fica evidente entre os significados atribuídos aos bares em Fortaleza como no título “Bares: abrigo da boemia, arte e cultura” (**O Povo**, Fortaleza, 04 de janeiro de 1987). Afirma o jornal na referida matéria:

A cultura se fez e está presente nas rodas noturnas, e várias expressões surgiram entre uma cerveja, uma e outra caipirinha. A contar da Padaria Espiritual até os mais recentes lançamentos de livros de autores cearenses dramatizados, afora os palcos que abrigam músicos e compositores da terra, os bares acatam as mais diversas manifestações. (BARES: Abrigo da boemia, arte e cultura. **O Povo**, Fortaleza, 04 jan. 1987, p.8. Domingo do Povo.)

Wagner Castro, músico e professor de História, frequentador de diversos bares da Praia de Iracema como o bar do Raimundinho, o Estoril e o Cais Bar afirmou: “depois que eu conheci o Cais Bar, aí foi fatal, porque me identifiquei muito.” E explica o motivo: “um público mais jovem que era mais ou menos a minha idade. E os caras tocando o violão ligado e o pessoal bebendo, aquele negócio todo.” Ele revela que aos 21 anos participava da boemia em bares que tinham por público pessoas bem mais velhas e que, portanto se identificou com o Cais Bar, pois detinha um público mais próximo da sua idade. Mas o relato traz outros atrativos: a bebida e a música. Em outro instante da entrevista Wagner Castro fez menção ao cenário do Cais Bar com o mar, sempre contemplado em meio à música e a bebida:

E era muito bacana, a gente tava ali no Cais Bar, e eu digo que não é o mar, esse é o Oceano Atlântico, nosso mar é mar aberto assim... Aí batia a onda, pingava, vinha quase na mesa os pingos... Uma cerveja, aí o cara vinha, trazia... Aí pedia, Beruaite bota aí a música de fulano tal e tal e tinha uma estrutura de CDs e de vinil que era assustadora, de CDs, de músicas, o cara tirava lá, botava lá pra tocar, a música original, bota aquela outra, o cara tirava e botava, a gente gostava pra caramba né... (**Wagner José Silva de Castro**, Fortaleza, 22.12.2015).

Para ele o Cais Bar teve importância em sua produção musical, pois na mesa do bar cantava, tocava e mostrava as suas composições:

Foi tão importante pra mim essa boemia, essa transgressão da noite, essa coisa, essa musicalidade, de ter coragem de mostrar aos amigos as primeiras músicas que fazia, timidamente, e eu comecei a juntar as músicas na gaveta, essa... E comecei a ter discernimento, essa eu acho melhor, essa é melhor... E separava. (Idem).

Wagner Castro conta que era muito tímido, não mostrava suas composições, e que em meio à boemia perdia a vergonha, cantava, compunha, adquirindo discernimento da qualidade de suas canções, o que demonstra um significado atribuído ao bar em suas memórias de espaço de produção musical, de amizades, de crescimento artístico. Em sua trajetória enquanto músico Wagner Castro comentou que seu crescimento profissional como professor preparatório para vestibulares lhe rendeu a possibilidade de investir na gravação de um disco. Mapeou na noite músicos conhecidos em meio à boemia. Ao se referir ao disco fez bastante referência às dificuldades, o que demonstra a falta de apoio para se gravar um disco à época, sobretudo em se tratando de jovens compositores: “Vou fazer um disco. Só que fazer um disco naquele tempo era uma loucura, bicho, era uma irresponsabilidade, a não ser que você fosse embora né”. Explicou que estúdios eram distantes e os músicos não tinham equipamentos e locomoção: “Os músicos não tinham carro, os músicos não tinha caixa de som, não tinham as cordas das guitarras, não sei o quê”. Assim, em seu carro pampa levou vários artistas conhecidos na boemia, frequentadores do Cais Bar, que participaram do seu disco como Alexandre Pinho, Onélio Pontes, Luizi-

nho Duarte, Davi Duarte, Kátia Freitas, Marcos Brito, Isaac Cândido, Marcos Dias, Cristiano, Haroldo Araújo, Jerônimo, Renilson Pontes, Ricardo Pontes, Aparecida Silvano. Portanto, o bar é apontado como o espaço para os músicos da cidade. Uma vez o disco pronto ele levou para o Joaquim Ernesto:

Essa invenção de colocar discos nesses quadros foi dele no Cais Bar, antes não tinha muito isso em bar em Fortaleza, pelo menos que eu saiba não. Aí ele começou a colocar as capas dos discos e ele colocou a minha capa de disco na frente do Cais Bar, na frente assim... Todas as capas... Ele gostava muito, colocou. Aí ficou muito forte, rapaz o Wagner tá lá não sei o quê. (Ibidem).

Em sua fala fica nítido o sentimento de realização por ter frequentado o Cais Bar enquanto garoto de 21 anos e que anos depois como professor conceituado, ao gravar seu disco com parceiros da mesma boemia, detinha o trabalho elevado a estar na parede do Cais Bar. O Cais Bar aparece como referência para a música de Wagner Castro, o que revela os significados adquiridos pelo espaço para o músico por conta de sua experiência em meio às amizades no bar e anos depois tendo a capa de seu disco ancorada no cais.

Tarcísio Sardinha, músico que trabalhou no Cais Bar e em outros bares da Praia de Iracema, destacou o seu grupo de chorinho “Esperando a Feijoada” que se apresentava nas tardes de sábado. Além disso, projetos como o “Alternativas Musicais” notabilizaram o Cais Bar por sua música. Descrevendo seu trabalho Tarcísio Sardinha afirma:

Começava a música mesmo, praticamente todo dia tinha música né, aquele era o forte do bar, era exatamente a música, a seleção de música, a seleção de CDs, de vinil, como quanto música ao vivo. Tocava a maior parte artistas da terra, tocava lá né. E começava já segunda feira. Eu já tava lá, ao vivo, dia de segunda feira. Tinha um projeto chamado Alternativas Musicais, começava aí eu tocava. Era eu mais dois amigos, percussionista e outros flautistas, aí os artistas vinham e a gente acompanhava todos eles né. Alternativas Musicais. Tocava de sete horas da noite, seis, sete horas da noite, happy hour né, até... Entrava madrugada adentro. Aí eu só folgava lá, eu só folgava na terça. A música né. Aí quarta e quinta era no Portal, Portal vizinho, que era outro dele (Joaquim Ernesto) também. E sexta lá no Compasso que era o outro lá. Sábado o chorinho no Cais Bar, à tarde, e domingo no Portal e no Compasso também. Eu tocava de segunda a domingo só folgava, só tinha folga terça feira. (**Tarcísio Sardinha**, Fortaleza, 07.09.2016).

A fala de Tarcísio Sardinha demonstra o sucesso do Cais Bar em sua associação com a música. Tanto que Sardinha só folgava nas terças, tocando inclusive em outros dois bares que pertenciam ao Joaquim Ernesto, o Pontal de Iracema e o Compasso. O primeiro pelo nome indica os significados adquiridos ao estar na Praia de Iracema e o segundo a forte associação com a música. Esta proliferação de bares de Joaquim Ernesto demonstra o sucesso que era o Cais Bar. Além disso, evidencia a grande frequência da Praia de Iracema no período.

A música era tão marcante no Cais Bar que os pratos e petiscos ganhavam nomes de canções. Conforme o proprietário, Joaquim Ernesto, o prato do bar era música:

A gente tinha um cardápio musical, todos os pratos eram nomes de tira gostos e relacionados a chorinho. Chorinho aquele tipo de música. Aí tinha o “Brasileirinho”, que era o filé trinchado, tinha “Noites Cariocas”, que era batata frita, tinha o “Urubu Malandro” que era o frango a passarinha, toda alguma coisa assim relacionada, tinha bolinho de bacalhau que era um chorinho também que era “Espinha de bacalhau”, e assim vai. (**Joaquim Ernesto Cavalcante**, Fortaleza, 02.09.2016).

Nesse cardápio destacava-se o “pedacinho do céu” que conforme Joaquim Ernesto é um chorinho do Waldir Azevedo, feito de um enroladinho com frango, presunto e queijo. A frequentadora Danielle Brito também destacou entre as motivações de sua frequência ao Cais Bar o aspecto gastronômico: “cardápio que oferecia comidas maravilhosas, de ótimo tempero, algumas como o famoso pedacinho do céu que existia somente no Cais Bar”. Portanto, comida e música partilhavam significados. Neste sentido, a música alimenta a alma, conforme Caio Napoleão, outro frequentador do Cais Bar.

E o Cais Bar não apenas produzia pratos relacionados à música, a produção musical em si foi marca registrada. Tarcísio Sardinha revela a importância do bar para as composições perguntando-me durante a entrevista acerca dos CDs que ganhei de Joaquim Ernesto: “Aquilo ali tudo que a gente produziu aqueles discos. A maioria eu que fiz os arranjos e a produção musical. Juntamente com ele (Joaquim Ernesto) né.” Fica expressa assim, a memória da produção musical em seus discos e CDs.

No CD *Grupo Esperando a Feijoada*, de 1997, interpretaram-se canções de Ernesto

Nazareth, Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Waldir Azevedo, revelando as influências que o grupo sofria. Mas não apenas de interpretações vivia o Pessoal do Cais Bar<sup>38</sup>. É o caso do CD que leva o nome do irmão e sócio de Joaquim Ernesto, *Xico Barreto*, tendo por subtítulo “Do litoral pro sertão”, também de 1997. Outro exemplo é *Na beira do Cais* do ano 2000. Além dos que foram lançadas nos aniversários do Cais Bar, como *Cais Bar 10 anos*, em 1995, *Cais Bar 18 anos*, em 2003, ano de seu fechamento.

Partindo das dificuldades em se gravar um disco em Fortaleza, apontadas por Wagner Castro, e o relato de Tarcísio Sardinha sobre o Cais Bar produzir discos fica evidente a sua importância em termos de produção musical. Joaquim Ernesto montou um estúdio, o Estúdio Iracema, onde eram gravadas as canções, lançadas muitas vezes nos aniversários do Cais Bar. Todas feitas em parceria e interpretadas por um terceiro artista. Artistas que faziam parte do Cais Bar, muitos dos citados por Wagner Castro nas canções de seu disco, aparecem nos CDs do Cais Bar.

Parceiro de Tarcísio Sardinha no “Esperando a Feijoada”, Paulo de Tarso Pardal, professor, letrista foi outro artista a participar das composições com Joaquim Ernesto. Perguntado sobre as temáticas das canções ele afirmou: “Rapaz, as temáticas são muitas. Normalmente elas giram muito em torno dessa questão passionnal, da questão da paixão, da saudade, do amor dividido, do amor problemático, da distância. Normalmente era isso.” Observando as canções, das letras ao som, bem como através da entrevista com Paulo de Tarso Pardal é possível des-

taçar canções como *Poema escarlate*<sup>39</sup> (Joaquim Ernesto e Pardal) tratando do amor a uma mulher em que se escreve um poema escarlate, a cor viva da paixão. Em *O cálice do teu sapato*<sup>40</sup> (Joaquim Ernesto, Tarcísio Sardinha, Pardal e Airton Monte) também dentro da questão passionnal o eu-lírico afirma: “Eu quero é beber cerveja/ no cálice do teu sapato/ eu quero é comer cereja/ na taça do teu seio farto”. A questão do amor, da bebida, presentes nesse universo boêmio são expressos nas canções. Algumas canções, conforme Pardal, fugiam da bitola e envolviam temáticas sociais como *Escola nos varais*<sup>41</sup>:

Algumas fugiram da bitola, por exemplo, uma música chamada “Escola dos varais”, foi uma música ganhadora de alguns festivais, música através da qual nós fomos inclusive pra um festival nacional no Rio Grande do Sul, de música, numa cidade chamada Santo Antônio da Patrulha, fica a 76 quilômetros de Porto Alegre. Muito legal. Recebemos alguns prêmios. E ela fugia um pouco, uma temática mais social. Falava de um garoto, de um menino que nunca teve chance de estudar e que por conta disso ele acabou ficando à margem, ficou segregado, e ficou nessa situação de vulnerabilidade, como se dizia. Então é, toda a música gira em torno disso. A escola dos varais por isso, as escolas estão lá, penduradas né, à disposição, pegando o sol lá, mas

39 CAVALCANTE, Joaquim Ernesto; PARDAL, Paulo de Tarso. *Poema escarlate*. Intérprete: Xico Barreto. In: *Xico Barreto. Do litoral pro sertão*. Fortaleza: Cais Produções Musicais e Radiadora Cultural, reedição, c1998. 1 CD. Faixa 3.

40 CAVALCANTE, Joaquim Ernesto; MONTE, Airton; PARDAL, Paulo de Tarso; SARDINHA, Tarcísio. *Cálice do teu sapato*. Intérprete: Xico Barreto. In: *Xico Barreto. Do litoral pro sertão*. Fortaleza: Cais Produções Musicais e Radiadora Cultural, reedição, c1998. 1 CD. Faixa 4.

41 CAVALCANTE, Joaquim Ernesto; PARDAL, Paulo de Tarso. Intérprete: Lúcio Ricardo. *Escola nos varais*. In: *Cais Bar 18 anos*. Fortaleza: Cais Produções Musicais e Radiadora Cultural, reedição, c20003. 1 CD. Faixa 01.

38 Como também eram conhecidos os músicos do Cais Bar, em referência à expressão *Pessoal do Ceará*.

não tem utilidade nenhuma. (**Paulo de Tarso Pardal**, Fortaleza, 30.09.2016).

Conforme Pardal a produção musical era intensa. Conta por exemplo que a canção *Buraco da teia*<sup>42</sup> teve por mote uma ocasião em que estavam no Estúdio Iracema e um amigo afirmou ver a lua através de um buraco na “teia” do estúdio. Brincava-se de fazer música e tudo isso em consequência do Estúdio Iracema que facilitava que as composições fossem gravadas:

Quando a gente tá compondo, o Cais Bar tem uma coisa interessante. Naquela época que funcionava existia atrás do Cais Bar o Estúdio Iracema que era onde a gente gravava. O Ernesto abriu o estúdio, montou, o equipamento super moderno tecnologicamente, era última geração que tinha de gravação e tudo, fez lá tudo direitinho e nós gravávamos assim que a gente compunha, sempre que a gente tinha a oportunidade a gente gravava, tanto que a gente tem muita coisa gravada.(Idem).

Perguntado sobre ter conhecido Joaquim Ernesto antes do Cais Bar, Pardal afirmou que não. Conheceu através do Cais Bar e revela os motivos de sua frequência, desde as amizades, à música e a identificação com o pessoal do Cais Bar:

Então, o Cais Bar no meio dessa história acabei indo mais porque pra ali convergiam os amigos que comecei a, cuja a amizade eu comecei a cultural porque eram pessoas também ligadas à música

---

42 CAVALCANTE, Joaquim Ernesto; PARDAL, Paulo de Tarso. Intérprete: Amaro Penna. *Buraco da teia*. In: **Cais Bar 18 anos**. Fortaleza: Cais Produções Musicais e Radiadora Cultural, reedição, c20003. 1 CD. Faixa 16.

e que falavam digamos assim, como a gente diz hoje, a mesma linguagem né. Tinham os mesmos valores, queriam as mesmas coisas, tinham mesma, mais ou menos a mesma identificação ideológica, política e social e tal. Então pra ali convergiam muita gente boa, naquele período. Acho que é isso. (Ibidem).

Sobre o grupo “Esperando a Feijoada” os significados do Cais Bar nas memórias de Pardal tornam-se evidentes, pois a oralidade traz à tona sentimentos de um passado, atualizados no presente:

Era no sábado à tarde, exatamente. Era muito legal muito legal. Tenho uma saudade imensa. Hoje, cara, eu não gosto muito de passar no Cais Bar não, dá uma nostalgia desgraçada, sabe é como se é um encontro com o passado terrível porque não tem mais. E passado é isso mesmo. Então, é... Essa lembrança do passado porque o fechamento do Cais foi muito traumático, foi muito doido, a gente não esperava aquilo, a Praia de Iracema acabou esvaziando, então a gente, dispersou todo mundo. Ainda hoje tem pessoa daquela época, e raramente a gente vê, então realmente ficou um vazio muito grande, daquelas pessoas que naquela época frequentavam o Cais Bar. Por isso não gosto muito de passar por ali não, passo às vezes, mas não gosto muito não. (Ibidem).

Porém, Pardal aponta mais uma importância para o Cais Bar: O encontro de gerações de músicos. Para o compositor este contato permitiu que se preservasse a memória do chorinho e em seu relato fez muita referência ao chorinho na cidade e no Brasil. Sobre a importância para a juventude em meio aos compositores:

O Cais Bar era a turma, era um bar de gente nova, apesar de, aquelas pessoas que frequentavam o Estoril, pessoas de mais idade, da minha geração, por exemplo, da década de 50, 55, que hoje tem 60 anos, gostavam muito do Cais porque ali faziam, se fazia um trabalho de muito boa qualidade em música, tanto instrumental como música cantada, movimentos que existiam. E a turma nova que queriam se engajar era muito bom esse encontro porque, como te disse aqui, no começo, a gente sabia que indo pro Cais Bar a gente, o ambiente era de música, o papo era de música, o que rolava era música, o que rolava era composição, que rolava era valorização do artista, do compositor, do guitarrista, do violonista, do saxofonista, do flautista, tudo. Então tudo girava em torno disso. Então a turma nova que chegava, o conagraçamento delas ou então a junção com a geração que já tava lá era muito mais fácil. Porque falavam a mesma linguagem, diferente, e os mais antigos que estavam lá também falavam isso. (Ibidem).

O relato de Pardal traz à tona os significados assumidos pelo Cais Bar em suas memórias. Incluíam do comer, ao beber, do cantar, ao escutar, da canção ao mar. Beber no Cais Bar era beber o mar, comer no Cais Bar era comer a música, alimento da alma. Portanto, ao mesmo tempo em que estas práticas davam significados ao Cais Bar, passavam a significar o Cais Bar. E para aqueles que viveram no Cais Bar, entre encontros e reencontros, o significado é de encanto com a Praia de Iracema, expresso em suas memórias. Encanto e saudade.

Interessante ressaltar o caráter de sociabilidade assumido entre os significados do Cais Bar. Simmel (2004) aponta a socia-

bilidade como uma interação para além de interesses específicos em que o estar em grupo é o mais importante. O ato de tocar, de beber, de comer no Cais Bar é totalmente coletivo. Portanto, a característica de estar em grupo é o significado preponderante em meio a um dia-a-dia de trabalho individualista. Estar no Cais Bar carrega o significado de ruptura com o trabalho, com a individualidade, em que o viver dá lugar ao conviver. Isto fica evidente no relato de Pardal:

Mas é impossível, eu não bebo em casa, eu só bebo num bar porque eu sei que lá é onde eu converso, eu não vou beber pra não curtir essa poesia, não faz a minha cabeça está em casa bebendo. Eu gosto de está em um canto que eu possa conversar e soltar as conversas, as concepções de mundo, de vida, de paixão, de música, de tudo... Lá no canto onde possa discutir. Eu não faço isso em casa. Não tem perigo de fazer isso em casa. Eu só faço num bar. (Ibidem).

Portanto, o bar aparece como um espaço de interação coletiva, de conversar, em meio às bebidas. Se o ato de beber em si fosse preponderante, Pardal beberia em casa. Mas o ato de conversar, discutir o que ele mesmo conceituou como concepções de mundo, assume o significado principal. O bar neste relato, portanto, é um espaço de sociabilidades na acepção de Simmel (2004).

Sobre a produção artística do Cais Bar na música uma característica marcante que constatei nos CDs que tive acesso, é a presença de diversos músicos, inclusive Joaquim Ernesto chama seus companheiros de boemia de parceiros, o que remete ao significado de

produção em parceria. Várias canções foram compostas por mais de um artista, às vezes um letrista e outro na produção do som, interpretadas por um terceiro artista. Sobre este aspecto conta Paulo de Tarso Pardal que foi solicitado para compor uma canção para a filha de Joaquim Ernesto prestes a nascer. Elis-mário Pereira, saxofonista, tinha feito a partitura e gravado no estúdio a parte instrumental, mas faltava a letra. Então conta Pardal:

E o Ernesto falou, Pardal vem pra cá cara porque a gente precisa fazer e a Júlia vai nascer amanhã e tem que ter essa letra. Só que quando eu cheguei lá no estúdio o Elismário tinha saído e não tinha ninguém que tocasse na partitura, a melodia. Aí eu perguntei, mas Ernesto, mas ele num deixou a partitura aí? Deixou. Pois me dá aqui a partitura, eu boto a letra em cima da partitura. Aí nessa hora começamos a tomar cerveja, conversando, e eu botei a letra em cima da partitura, sem ouvir a melodia. E essa letra foi muito interessante por isso. (Ibidem).

Sobre as composições Joaquim Ernesto afirma:

Vários compositores, vários cantores, vários intérpretes, vários músicos, esse CD aqui que foi o primeiro, tinha 21 músicas, de compositores diferentes, vários músicos, esse aqui teve mais de 60 pessoas que participaram desse trabalho. Trabalho difícil foi o primeiro, foi lançado em 95, esse aqui foi o último em 2003, já no final do bar, foi o último CD e o bar depois dele fechou. (**Joaquim Ernesto Cavalcante**, Fortaleza, 02.09.2016).

Isto evidencia o caráter grupal, mesmo nas composições, que se materializava na associação com o Cais Bar. Pardal também

fez uma definição de boemia, revelando-a como um encontro com a noite e com os amigos, regada à bebida: “[...] a boemia é isso, esse encontro com a noite em que há essa mistura de conversa e bebida. Essas duas coisas quando há a música no meio, é um incentivador a mais, um fator a mais.” Cita, por exemplo, um amigo médico que definiu a boemia como uma terapia coletiva, pois:

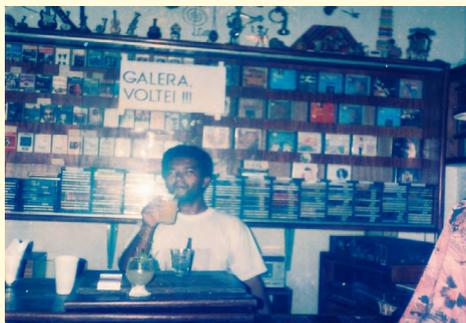
[...]você começa a racionar em cima disso é uma terapia porque todo mundo, acaba falando da sua vida, acaba fazendo a crítica daquilo que você tem crítica, acaba dizendo as coisas que você não poderia dizer noutra maneira porque tá na mesa de bar e tudo é possível desde que haja respeito, ali sempre houve, a boemia por conta disso é difícil ter uma confusão, é raro, as confrarias por conta exatamente disso e pelo respeito, pelo convívio pacífico, pela convivência pacífica com as diferenças né, com as ideologias etc. Então a boemia é muito, é tudo isso, é você estar dentro da noite, envolvido nessa questão das paixões, das conversas sociais, das conversas políticas, das conversas musicais e poemas, conversas de arte de uma maneira geral. (**Paulo de Tarso Pardal**, Fortaleza, 30.09.2016).

O Cais Bar tinha instrumentos à disposição, porém os músicos levavam os seus de casa, sobretudo violões. Além disso, grandes personalidades da música brasileira visitaram o Cais Bar. Conta Joaquim Ernesto:

O bar tinha piano, violão, guitarra, baixo, instrumento de percussão, sempre a gente botava tudo lá a disposição, o pessoal chegava tinha instrumento pra tocar, sempre tinha. E a maioria das vezes o pessoal trazia o próprio instrumento

de casa, aí se não tivesse, lá tinha sempre violão à disposição. Aparecia gente de todo o jeito artistas, políticos andavam lá no Cais Bar, vários artistas que chegavam aqui em Fortaleza iam pro Cais Bar, passar no Cais Bar. Djavan foi lá, Caetano Veloso foi lá, Alceu Valência foi lá, Paulinho Pedra Azul andava lá, e muita gente, Cássia Eller andava lá, deu canja lá, Cássia Eller. Beto Guedes, Flávio Venturini, aquele conjunto do Boca Livre, muita gente andava lá, chegava a fazer show na cidade passava por lá. Tinha que conhecer o Cais Bar. (Joaquim Ernesto Cavalcante, Fortaleza, 02.09.2016).

Segundo Danielle Brito o DJ Beruaite detinha um papel preponderante no Cais Bar. Inclusive quando o DJ não estava no Cais Bar, sua clientela diminuía<sup>43</sup>. Na fotografia a seguir esta concepção fica expressa:



Fotografia de Beruaite, DJ do Cais Bar. Fonte: Arquivo pessoal de Joaquim Ernesto Cavalcante.

Os significados em torno de “Galeria, Voltei!!!” indicam sua popularidade, em uma chamada ao público. O cartaz não diz

<sup>43</sup> Segundo o blog Fortaleza Nobre que indica fotos de matérias de jornais, embora não referencie o jornal e data, Beruaite mantinha família no interior e quando ele viajava o movimento no Cais Bar diminuía. Afirma a referida matéria que o próprio Joaquim Ernesto teria confirmado tal afirmativa.

o nome de Beruaite, a sua imagem completa a mensagem do cartaz. Portanto, sua imagem é conhecida e identificada pelo público, o cartaz adquire a função apenas de anúncio, pois Beruaite é a mensagem principal. Os CDs mostrados ao fundo, associados ao Beruaite, compõem o artista, portanto não poderiam ficar de fora. A bebida, componente essencial no bar, traz à tona os significados de boemia. Sua expressão, ao canudinho, um tom de descontração de quem tem a popularidade a seu favor. Além disso, os equipamentos na lateral da imagem, bem como as miniaturas de instrumentos na parte superior da estante evidenciam os significados de Beruaite e do Cais Bar, respectivamente. Os equipamentos compõem o DJ e as miniaturas dos instrumentos a música do Cais Bar. Danielle Brito, inclusive, fez muitas referências ao Beruaite e seu som demonstrando que o artista conferia significados de encantamento para o Cais Bar em meio a uma Praia de Iracema de encantos. A fotografia é uma memória não apenas do Beruaite ou do Cais Bar, mas dos significados que conferiam a Praia de Iracema e, portanto à cidade de Fortaleza. É uma memória da cidade.

Outro bastante citado por Danielle Brito é o Sá Filho. Interessante que em duas entrevistas, uma por e-mail e outra pessoalmente, ela não faça referência ao Joaquim Ernesto ou outros músicos. Mas o Beruaite e o Sá Filho são lembrados e enfatizados. O que demonstra a popularidade dos mesmos com o público. O primeiro como analisado acima por conta da seleção musical. E o Sá Filho, garçom, adquire o significado de

proximidade para com os frequentadores. Ele identifica o Cais Bar, revelando o significado de garçom amigo, próximo, Cais Bar amigo e próximo, Praia de Iracema amiga e próxima. Inclusive no painel Bar Luiz Assumpção, é ele quem está em meio aos artistas do Brasil de todos os tempos.



Fotografia de Sá Filho ao lado do painel Luiz Assumpção. Em detalhe a representação de Sá Filho no painel de Válber Benevides. Fonte: Arquivo pessoal de Joaquim Ernesto Cavalcante.

Nesta fotografia Sá Filho aparece ao lado de sua caricatura no painel de Válber Benevides. Duas constatações devem ser feitas. A fotografia foi tirada com o objetivo de registrar o Sá Filho e sua caricatura. É portadora, portanto, de memórias, pois como toda fotografia o objetivo foi cristalizar a cena, rememorá-la, eternizá-la. Por que o garçom estaria registrado no painel? Sá Filho assumiu a condição de boêmio, significando o Cais Bar nesse imaginário bar do painel, e como é o garçom de Iracema traz o significado de que Iracema serve aos boêmios de todos os tempos do Brasil. Sá Filho serve a todos eles, todos eles estão em Iracema. Mas ele não só serve, ele está bebendo também. Portanto é um participante

dessa boemia. O painel significa o Cais Bar que em meio à sua música traz a memória de todos os boêmios registrados, todos eles estão presentes no imaginário do Cais Bar. O imaginário Bar Luiz Assumpção é o imaginário do Cais Bar para aqueles que são servidos pelo Sá Filho.

A fotografia é portadora de memórias de um momento de encantos da Praia de Iracema. Embora não informado o ano, tudo indica a proximidade com a elaboração do painel, pois Sá Filho, ou quem teve a ideia de registrar a fotografia, partiu de cristalizar o Sá Filho. Além disso, ao frequentador do Cais ou aos funcionários e músicos a fotografia traz a memória e pode revelar significados de uma Praia de Iracema em encantos. Não apenas individual, mas da cidade: registra o Sá, do Cais Bar, da Praia de Iracema, de Fortaleza, portanto, é uma memória da cidade. Interessante ressaltar a relação entre fotografia e memória na colocação de Borges (2008, p.41): "Desde cedo o retrato fotográfico se coloca como uma prova material da existência humana, além de alimentar a memória individual e coletiva de homens públicos e de grupos sociais". Assim, as fotografias alimentam memórias do Cais Bar e como tal da Praia de Iracema e da cidade de Fortaleza, desde o individual, o sujeito fotografado, ao coletivo, o grupo, dos boêmios do Cais Bar, aos grupos que associam memórias à Praia de Iracema e à cidade de Fortaleza.

Outro encanto da Praia de Iracema expresso no Cais Bar era a presença de mulheres bonitas. Segundo Joaquim Ernesto:

Rapaz lá chegava muita gente, o cara chegava só, mulher chegava só, encontrava com as amigas, encontrava o pessoal. Que é difícil você chegar num bar sozinho, uma mulher sozinha, pode chegar, mas lá era comum demais. Você tava lá, você conhecia, daqui a pouco chegava os amigos, a pessoa ia todo dia. Todo dia encontrava gente, conhecia gente. Mas o ponto de encontro mesmo, de encontro, de paquera grande. Muita gente bonita frequentava. **(Joaquim Ernesto Cavalcante, Fortaleza, 02.09.2016).**

Neste aspecto partirei da oralidade como outra forma de memória do Cais Bar. Sobre a presença de jovens atraentes, ao ser perguntado sobre uma história engraçada Joaquim Ernesto conta:

Rapaz, tinha muita coisa. Rapaz, tinha coisa demais. Eu me lembro de uma história lá que era muito interessante que só tinham dois banheiros, os banheiros apertadinhos, rapaz a fila de mulher que ficava nesse banheiro era um negócio sério. E essa fila era bem pertinho de um telefone público, nessa época nem tinha celular. Aí os caras ficava no telefone, pá pápá, e a fila de mulher lá, e o cara começava a conversar e tal, “é porque eu tô trocando de carro” e começou a falar, “meu carro novo”, num sei o quê, e as meninas na fila, e haja falar vantagem né. Aí chegou um cara, ficou pertinho dele, “pera aí só um minuto aí” e pá e pá e pá, e conversando, e conversando e conversando... E o cara lá esperando e o cara pensando que ele queria telefonar. Aí depois dele conversar, dizer mil coisas, “quê que é?” Não, vim consertar o telefone. (Idem).

A história remete a algo marcante ainda mais em se tratando de uma história rememorada. Joaquim Ernesto foi pergun-

tado sobre uma história engraçada e ao contá-la, afirmou a existência de outras, porém não recordadas no momento: “Não me lembro de história assim não, mas quando a gente começa a conversar com o pessoal, com mais gente, a gente começa a se lembrar de mais coisas”. O caráter da memória em termos de trazer à tona aspectos significativos para o depoente demonstram o porquê dessa história ter sido rememorada. Além disso, o significado dela e o motivo do seu tom humorístico: primeiro ela é ambientada no Cais Bar, reconhecido como lugar de mulheres bonitas. Apresentando características do bar como os dois banheiros, apertadinhos, e a fila de mulheres, além do telefone público existente ao lado. O homem se apodera do telefone e começa a contar vantagens a fim de que as mulheres o ouvissem. Telefone quebrado, pois o conserto chega e precisa esperar o homem ao telefone em suas mentiras.

Se verídica ou não, esta não é a questão mais relevante. Primeiro, acredita-se que ela é verdadeira: segue todo o ambiente do Cais Bar. Apresenta o comportamento de um homem ao telefone, contando que vai trocar de carro, à época um divisor social marcante. O tom humorístico revela para aqueles que fizeram o Cais Bar alguém que precisa mentir para ver se consegue uma mulher. Lembrar que a ideia dessas mulheres como muito belas é presente, como na canção que dá início a este tópico. Elas encantam o Cais Bar e trazem o significado da Praia de Iracema, enquanto praia dos amores, de belas mulheres, de paixões. Porém diferentemente dos boêmios, amantes da

música, o homem da história não tem como conquistar essas mulheres se não através da mentira, através de um bem que lhe confere status, o carro. Os boêmios não precisaram disso, eles têm a música, eles têm o galanteio peculiar. E assim não precisam mentir ao telefone para ganhar as belas moças, de seus amores. As palavras do homem da história são jogadas ao vento, diferente dos boêmios em que soam como canções. Este é mais um encanto da Praia de Iracema expresso nas memórias do Cais Bar.

São memórias do mar, da música, da bebida, das mulheres, dos amores, da intensidade da noite. As memórias do Cais Bar são memórias da Praia de Iracema. O encanto das memórias demonstra o significado de encanto do Cais Bar, o palco, e da Praia de Iracema, o cenário. De uma Praia de Iracema encantada, cantada pelo Cais Bar, memórias de Fortaleza. Mas a Praia de Iracema também traz a saudade, de um tempo que se foi. E o encanto que se tornou desencanto. Os amores se foram, restam a Praia de Iracema, as memórias e a saudade.

## Decadência e desencantos da Praia de Iracema: O fechamento do Cais Bar

A partir da segunda metade dos anos 1990, após as intervenções do poder público em prol da turistificação da Praia de Iracema, seguindo a proposta da turistificação da cidade de Fortaleza, ocorreu o aumento do fluxo de estrangeiros no referido bairro.

Perguntado sobre a violência Joaquim Ernesto afirmou que anteriormente à política de turistificação existia tranquilidade:

Rapaz era tranquilo. De 85 a 92, antes do calçadão, os carros entravam ali... Ora rapaz os caras saíam do bar, iam fumar maconha nas pedras, transava lá, voltava, tinha problema nenhum, ninguém tinha registro de violência. De 92 pra frente começou, quando começou o turismo mesmo a vir, aí veio tudo junto, veio a bandidagem, veio a prostituição, veio o turista, isso aí é três coisas que quando se junta é mesmo que gasolina com fogo. Prostituição, turismo, gringo né, e bandido. Aí acaba com qualquer lugar. Não tem quem resista. (Idem).

Assim, a “turistificação” aparece como fator de violência o que demonstra os significados que o turista trazia ao ressignificar o espaço da Praia de Iracema. Os significados de uma Praia de Iracema da boemia, local, perdiam-se a partir de uma política que tornou a Praia de Iracema espaço voltado ao turista, um ponto de turismo por excelência e não de lazer e boemia. Os novos significados fizeram com que a Praia de Iracema perdesse sua identidade para com seus frequentadores locais. Desta forma, suas memórias este período pós-turistificação ao desencanto, bem como o anterior ao encanto.

As memórias daqueles que se dizem boêmios acerca da turistificação não é positiva, pois os significados de Iracema de boemia não condizem com o turismo. Os boêmios não se identificaram com a política perpetrada pelo Estado e por isso o acusam

também de má gestão. A própria ideia de mercantilização da boemia, se de alguma forma poderia beneficiar os proprietários dos bares, não era assumida pelos boêmios, na realidade, se afastavam dos espaços procurando novos “points”. Quando esses novos “points” eram ocupados, os boêmios afastavam-se novamente, comentou Wagner Castro, explicando que: “A gente não gostava muito daquilo não. A gente foi se afastando também né, não foi inserido no processo”.

Desta forma surgiam novos “points” que sobrepujavam o Cais Bar, mais afastados do mar. O encontro se foi. Wagner Castro cita que o fortalezense migrou para outros bares como o Coração Materno, também citado por Bezerra (2016) como espaço de fuga dos boêmios após a turistificação da Praia de Iracema. A presença de pessoas consideradas destoantes (gringos e prostitutas) traduzia-se em novos significados, como a descaracterização do espaço enquanto boêmio, nas memórias, revelado como decadente. Com a fuga do fortalezense e a criação de uma imagem repulsiva e decadente da Praia de Iracema o encanto se tornou em desencanto provocando o esvaziamento do bairro, apontado como fator do fechamento do Cais Bar. Seu fim significou um marco simbólico para o fim da Praia de Iracema boêmia.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Interessante notar que existiram tentativas de abrir o Cais Bar em outros bairros, mas que se caracterizaram em fracassos. Os outros bairros não mantinham os significados dos encantos da Praia de Iracema, nem suas memórias.

## Conclusão

Le Goff (2003) define a memória como propriedade de conservar certas informações, remetendo-nos em primeiro lugar um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. Os significados são constituídos em meio às práticas e representações do Cais Bar, alcançados através da análise de suas memórias. Além disso, conforme Le Goff (2003): “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” Assim, a memória que boêmios atribuem ao Cais Bar permite compreender a importância do Cais Bar e seus significados tanto individuais quanto coletivos. Isto porque conforme Jucá (2003): “A memória remete a algo mais do que a um mundo pessoal, deixando transparecer a relação entre o indivíduo e o seu meio social, que torna mais abrangente o perfil da realidade estudada.”

Assim, falar no espaço que se caracterizou por aquele grupo, não é simplesmente falar em experiências individuais, em memórias talvez desconexas com uma realidade. A memória permite enquanto recurso metodológico trazer à tona sujeitos sociais desconhecidos, porém mais do que isso, compreender a significância dos espaços a partir da memória revela práticas, significados, a cultura de uma época e as transformações em curso na cidade de Fortaleza. Tudo isso

não é mera apreensão de dados, de um bom informante, de boa memória dos ocorridos, mas sim análise de significados a partir dos direcionamentos apontados pelo depoente que permitem ao historiador problematizar a memória enquanto recurso teórico.

Como adverte Portelli (1996) quando falamos em memórias divididas não se deve pensar apenas num conflito entre a memória comunitária pura e espontânea e aquela “oficial” e “ideológica”, de forma que a primeira desmonte a última. Estamos, na verdade, lidando com uma multiplicidade de memórias fragmentadas e internamente divididas, todas, de uma forma ou de outra, ideológica e culturalmente mediadas (PORTELLI, 1996, p. 106).

A apropriação por parte de gestores públicos e investidores privados de uma memória coletiva acerca da Praia de Iracema como boêmia implicou conflitos, inclusive com grupos boêmios, por mais que as políticas de requalificação buscassem valorizar as áreas que estes frequentavam. Ainda assim, outros grupos foram silenciados, como a Comunidade do Poço das Dragas, marginalizada do processo de requalificação.

As memórias divididas implicam um trabalho de produção de imagens do espaço. Não podendo ser reduzida a uma caixa que armazena informações, a memória atualiza, silencia, esquece, dialoga, apontando conflitos entre grupos e até dentro do próprio sujeito que narra.

Portanto, as memórias de um Cais Bar, permeadas de encantos e desencantos, para com o bairro Praia de Iracema, de 1985

a 2003, caracterizam uma temática capaz de promover uma reflexão das transformações na cidade, a partir de um bairro alvo de políticas públicas, seus efeitos sobre espaços identificados com grupos sociais, os ditos boêmios do Cais Bar, bem como os significados carregados em memórias de um espaço urbano promotor de saudades em seus ex-frequentadores.

## REFERÊNCIAS

BARRETO, Xico. **Do litoral pro sertão**. Fortaleza: Cais Produções Musicais e Radiadora Cultural, reedição, c1998. 1 CD ( 50 min).

BEZERRA, R. G. **BEZERRA, R.G. O bairro Praia de Iracema entre o “adeus” e a “boêmia”: usos, apropriações e representações de um espaço urbano**. Tese – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2008.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. 2ed, 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BRASIL JR, J.E. **Encontro com o mar**: Fortaleza entre memórias da Praia de Iracema e do Cais Bar. Monografia apresentada ao Curso de História, UECE, 2016.

**Cais Bar 10 anos**. [Fortaleza]: Cais Produções Musicais e Radiadora Cultural, reedição, c.1994. 1 CD (1 h e 12 min ).

**Cais Bar 18 anos**. CERTEAU, M. de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

JUCÁ, G. N. M. **A oralidade dos velhos na Polifonia urbana**. Fortaleza: Ed. Imprensa Universitária, 2003.

LE GOFF, J. **LEITE, R.P. Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea**. Campinas: Unicamp; Aracaju: UFS, 2004.

**Na beira do Cais**. [Fortaleza]: Cais Produções Musicais e Radiadora Cultural, reedição, c.1999. 1 CD ( 1 h e 1min).

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, V.01. 2. n. I, 1989.

PORTELLI, A. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: FERREIRA, M & AMADO, J (org.). Usos e abusos da história oral. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

PORTELLI, A. História oral como arte da escuta. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

SCHRAMM, S. M. O. **Território livre de Iracema**: só o nome ficou? Memórias coletivas e a produção do Espaço na Praia de Iracema. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza: Impresso, 2001.

SIMMEL, G. **Questões fundamentais da sociologia**: indivíduo e sociedade; tradução, Pedro Caldas- Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

## ENTREVISTAS

**BRITO, Danielle Cláudio**. Entrevista [11 nov. 2016] Entrevistador: José Evanes Brasil Júnior. Fortaleza: 2016. Arquivos de mp3.

Entrevista concedida para esta monografia.

**CASTRO, Wagner José Silva de**. Entrevista [22 dez. 2015] Entrevistador: José Evanes Brasil Júnior. Fortaleza: 2015. Arquivos de mp3. Entrevista concedida para esta monografia.

**CAVANCANTE, Joaquim Ernesto**. Entrevista [02 set. 2016] Entrevistador: José Evanes Brasil Júnior. Fortaleza: 2016. Arquivos demp3. Entrevista concedida para esta monografia.

**PARDAL, Paulo de Tarso**. Entrevista [30 set. 2016] Entrevistador: José Evanes Brasil Júnior. Fortaleza: 2016. Arquivos demp3. Entrevista concedida para esta monografia.

**SARDINHA, Tarcísio**. Entrevista [07 set. 2016] Entrevistador: José Evanes Brasil Júnior. Fortaleza: 2016. Arquivos demp3. Entrevista concedida para esta monografia.

**SOARES, Caio Napoleão Braga**. Entrevista [12 nov. 2015] Entrevistador: José Evanes Brasil Júnior. Fortaleza: 2015. Arquivos de mp3. Entrevista concedida para esta monografia.

## E-MAIL

**BRITO, Danielle Cláudio**. Entrevista bares e boemia [mensagem pessoal]. Recebida por <junior\_evanes@hotmail.com> em 26 nov. 2015.

# O álbum *Blues Ceará*: referência de uma época de consolidação do “blues” fortalezense

Leopoldo de Macedo Barbosa<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Mestre em História pela Universidade Estadual do Ceará/ MAHIS-UECE. Professor da Rede Pública de Ensino. Integrante do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DICTIS. leopoldombarbosa@gmail.com

**Resumo:** O presente texto resultante da pesquisa, *Sentimentos do blues*: compreensão da cena “blues” e(m) personagens na cidade de Fortaleza 1988-1998 tem o objetivo de se apropriar e analisar o momento do “blues” fortalezense entre 1988 e 1998. O interesse de analisar tal período se refere à compreensão desse período de consolidação do gênero musical na cidade. Além da análise desse recorte, o estudo procura entender os modos de atuação, ou seja, as articulações realizadas pelos sujeitos envolvidos nessa inserção por meio da produção de um estilo musical até então pouco explorado: principalmente os integrantes das bandas *Sub blues*, *Gang da Cidade*, *Matutaia* e *Trakaja's Blues Experiment*. Com base no exposto, damos destaque especificamente à importância do álbum *Blues Ceará* e a esses modos de atuação desses personagens buscando inserir essa abordagem dentro do contexto fonográfico brasileiro da década de 1990, período principalmente marcado por transformações na produção musical do país tendo como uma das consequências dessas mudanças mais oportunidade aos artistas.

**Palavras-chave:** Fortaleza – blues – Álbum *Blues Ceará*

Falar da década de 1990 do século passado se torna importante quando resolvemos discorrer sobre a produção fonográfica nacional. Especialmente para artistas, produtores ou empresas fora do grande mercado musical do país o período representou uma profusão de atividades desse nicho bem como a decisão das grandes gravadoras de ramificarem suas atividades para determinados gêneros musicais, aproveitando as atuações dessa camada em ascensão. Somado a esses eventos encontramos também um cenário marcado pela a entrada de produtos importados que facilitava a inserção de equipamentos de gravação e ampliava as opções de estúdios nacionais. Incluía-se ainda um desenvolvimento tecnológico de registro fonográfico especialmente a partir da segunda metade da década, na qual o computador passava a ter o controle das atividades e a digitalização se inseria como forma mais econômica e prática para o meio musical.

Em Fortaleza, por exemplo, essa euforia vivida por esse setor fora da lógica do grande mercado não seria diferente. Motivados pelo barateamento dos equi-

pamentos fonográficos necessários, entre diferentes exemplos, os produtores Joaquim Ernesto e Roberto Flávio montaram o *Estúdio Iracema* em 1996 sob o selo *Cais Bar Produções Artísticas*. O empreendimento tinha *Cais Bar* no nome, pois fazia parte do importante espaço cultural que atuou durante mais de quinze anos na Praia de Iracema. Entre as realizações do estúdio o álbum de chorinho intitulado *Esperando a feijoada* e o álbum *Blues Ceará* ambos gravados em 1997, materiais de grande importância para compreender a empreitada dos organizadores do *Cais Bar*. Em relação *Blues Ceará*, por exemplo, destacava o pioneirismo porque o material é considerado o primeiro registro fonográfico de “blues” no Estado e a representação das atividades dos grupos atuantes desse gênero musical na época: a *Sub Blues*, *Trakajá’s Blues Experiment*, a *Matuataia* e a *Gang da Cidade*<sup>46</sup>.

Assim, se apropriando dessa breve explanação sobre o contexto fonográfico nacional e local por meio das produções do *Estúdio Iracema* o artigo tem como objetivo explicar sobre o processo de elaboração do álbum *Blues Ceará* bem como sua representatividade em relação à cena musical “blues” do período<sup>47</sup>. Para isso iniciamos nossas dis-

cussões sobre o contexto fonográfico nacional e local na década de 1990 por meio das transformações ocorridas em relação aos meios de gravação especialmente em termos tecnológicos e da ascensão das mídias e pequenas produções musicais. Em seguida delineamos as motivações de seus produtores para a abertura do *Estúdio Iracema*. Por fim, explanamos sobre o processo de elaboração do álbum *Blues Ceará* bem como sua representatividade em relação à produção do “blues” local.

## O contexto fonográfico nacional na década de 1990 e a profusão dos independentes

Para compreender esse cenário a partir do início da década de 1990 devemos compreender que as grandes empresas fonográficas existentes no Brasil sofreram o impacto provocado pela política econômica do presidente Fernando Collor de Melo<sup>48</sup>. As medidas de austeridade propostas por ele para reverter a crise instalada no país não surtiram o efeito esperado e, assim, o perío-

46 Com base no grupo de bandas reiteramos os principais integrantes, pois no período ocorreu uma rotatividade na composição desses grupos: a *Gang da Cidade*, formada no início dos anos 1990 tem como destaque *Laerte Duarte*, *Celso Antuni* e *Marco Aurélio*. *Marcelo Justa* passaria a acompanhar o grupo na segunda metade da década. Já na *Trakajá’s Blues Experiment* destacou *Elisafan Rodrigues*, *Cícero Gatto* e *Delano Negreiros* (única banda que não houve troca de componentes). Na *Sub Blues*, formada em 1993 ressaltamos *Venícios Aurélio* (*Kazane*), o mentor da banda, *Carlinhos Fredrik* e *Carlinhos Perdigão*. A *Matuataia* formada no Rio de Janeiro chegou a Fortaleza em 1996 e era composta por *Luís Guilherme*, *Marco Bz*, *Giovani Sacchetti*, *Kennny Beaumont* e *Márcio Figueiredo*.

47 Na pesquisa geradora desse artigo intitulada *Sentimentos do blues: a cena* (e)m personagens na cidade de Fortaleza 1988-

1998 utilizamos o conceito de *cena musical* para compreender a formação durante a década de 1990 de um espaço simbólico em torno do *blues* em Fortaleza que agregava entre outros elementos produção musical, artistas, locais de referência e público, assim, o álbum *Blues Ceará* fez parte como também representou as atividades dessa cena. Para a compreensão mais aprofundada do conceito ver *Fernandes* (2007), *Straw* (2010).

48 Os Planos *Collor 1* e *2* foram implantados no início do governo do presidente Fernando Collor de Mello a partir de 1990. Entre as medidas adotadas estavam o congelamento de preços e salários, abertura comercial e a troca da moeda (o Cruzado Novo pelo Cruzeiro). Disponível em: <http://g1.globo.com/economia/noticia/2012/09/planejado-contra-hiperinflacao-plano-collor-deu-inicio-abertura-comercial.html>. Acesso: 24/05/2016 às 18h55min.

do representou um momento de recessão na economia. Vicente (2002), por exemplo, ao abordar a situação da produção dessas empresas mostra a redução de materiais fonográficos lançados de 76,8 milhões em 1989 para 45,1 milhões em 1990.

Como consequência inicial desse período de instabilidade as gestões dessas empresas escolheram priorizar artistas com maior rentabilidade ou elaborar materiais fonográficos que reuniam os maiores sucessos dos artistas de seu “cast”<sup>49</sup>. Entre os exemplos encontramos a *Columbia Records*<sup>50</sup> (CBS) apostando em 1990 na carreira *Sidney Maga*<sup>51</sup> intérprete da música-tema da novela *Rainha da Sucata* da Rede Globo. O objetivo dessas empresas era visar segmentos musicais mais populares e atingir a parcela da população brasileira com menor poder aquisitivo imaginando que esse setor não tinha sido atingido pela crise<sup>52</sup>, no entanto, os anos seguintes foram totalmente opostos ao prognóstico imaginado (VICEN-

TE, 2002). Logo, diante de tal situação a tônica era uma reestruturação das atividades dessas empresas:

O que se seguiu, foi a frenética busca pela redução de custos e despesas, bem como do risco no investimento, com uma empresa como a BMG (ex-RCA), de longa de tradição no país, chegando a cogitar seriamente em limitar seus lançamentos aos títulos internacionais. Além do apelo ao catálogo internacional, as empresas lançam mão do mesmo conjunto de medidas já adotado na crise anterior: enxugamento do quadro de funcionários, redução de casts e mordomias, suspensão do lançamento de novos artistas e concentração dos esforços de marketing em torno dos nomes de maior projeção, horizontalização da atuação, etc. Em termos da racionalização das atividades, a terceirização se acelera com a maior parte da prensagem de discos sendo “entregue a apenas três grandes fábricas e distribuidoras, surgidas de *joint ventures* entre as poderosas multinacionais”. Ao mesmo tempo, as gravadoras começam também a se retirar das atividades de produção musical, com uma empresa como EMI vendendo seus estúdios do Rio de Janeiro [...] (VICENTE, 2002, p. 143-144).

Analisando os anos iniciais da década de 1990 marcados pela recessão essa reestruturação por parte das gravadoras se baseou em um trabalho mais focado em segmentos musicais populares principalmente por meio do *sertanejo* com base na manutenção dos artistas que já se encontravam no rol de contratados ou da aquisição de gravadoras atuantes exclusivamente nesse gênero musical: geralmente de menor porte estru-

49 Termo inglês para designar o rol de contratados de uma gravadora.

50 A *Columbia Records* é uma das gravadoras mais antigas dos Estados Unidos surgida ainda no século XIX. Na década de 1980 do século XX ela foi comprada pela *Sony Corporation* e rebatizada como *Sony Music*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livro-celebra-os-125-anos-da-columbia-records-6598665>. Acesso: 27/01/2017 às 17h46min.

51 Sidney Magalhães, conhecido como *Sidney Magal*, é um artista brasileiro que iniciou sua trajetória nos anos de 1970. Reconhecido nacionalmente, destacou-se interpretando músicas como o *Meu sangue ferve por você* e *Sandra Rosa Madalena*. Disponível em: <http://www.sidneymagal.com.br/#about-me>. Acesso: 04/05/2016 às 19h10min.

52 A lógica dessa proposta se baseava na questão do confisco (bloqueio das aplicações financeiras durante um período de 18 meses promovido por Collor), pois as empresas imaginavam que os mais atingidos por essa medida eram as camadas médias: mesmo possuindo rendas maiores, esse grupo estava limitado às suas reservas devido a um teto de até NCZ\$ 50.000,00 para retirada de dinheiro. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/plano-collor-confiscou-poupanca-brasil-mergulhou-na-hiperinflacao-15610534>. Acesso: 24/05/2016 às 19h26min.

tural e, assim, sem equidade em relação aos investimentos dessas multinacionais. Entre os exemplos, encontramos a *PolyGram* mantendo o foco em artistas como *Chitãozinho e Chororó* ou companhias menores como o *Copacabana* tendo como artistas contratados *Zezé de Camargo & Luciano*<sup>53</sup> sendo adquirida pela *Sony Music*.

Outra questão associada à crise era a transição do LP para o CD. Apesar da transição ter sido posteriormente um dos motivos para a sua superação, no início da década de 1990 (especificamente entre os anos de 1990 e 1992) os preços elevados dos CDs não efetivaram suas vendas. Uma alternativa às baixas vendas iniciais dos “compact disc” eram as fitas cassetes, no entanto, com a pirataria desses materiais as gravadoras praticamente não obtinham lucro, assim, o resultado foi uma diminuição da produção desses materiais até sua descontinuação. Com base nesse quadro só em 1993 com a relativa estabilização provocada pelas propostas do então ministro da fazenda Fernando Henrique Cardoso<sup>54</sup> ocorreu uma redução dos preços das diferentes mídias musicais e consequentemente uma impulsão das vendas bem como a retomada do crescimento das grandes gravadoras.

53 As duplas José de Lima Sobrinho e Durval de Lima e Mirosmar José de Camargo e Welson David de Camargo, respectivamente conhecidos como *Chitãozinho e Xororó* e *Zezé de Camargo e Luciano* são duas duplas de sertanejo nacionalmente conhecidas. A primeira com sua carreira consolidada desde a década de 1980 e a segunda desde o início da década de 1990. Disponível em: <http://zezedicamargoeluciano.uol.com.br/zcl/biography/>. Acesso: 01/06/2016 às 17h45min.

54 O Plano *Real* foi instituído em 1994 para frear a grave crise econômica que ainda imperava no país. Entre as novas medidas estava o *Real*, nova moeda brasileira que favoreceu a economia do país. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/no-1-aniversario-do-plano-real-precos-estaveis-juros-altos-deficit-comercial-13055747>. Acesso: 24/05/2016 às 19h48min.

Com base na melhora do poder aquisitivo as vendas voltaram a crescer impulsionando, não só as empresas, mas também o mercado como um todo. Esse período próspero inclusive provocou uma readequação desse mercado agora cada vez mais global caracterizado pela “[...] substituição tecnológica, [...] terceirização da produção (baseada na inovação tecnológica e na constituição de uma cena independente diversificada) e pela ampla segmentação do mercado” (VICENTE, 2002, p. 146).

Acerca da substituição tecnológica foi nesse mesmo ano, por exemplo, que o número de CDs vendidos superou o de LPs. Importantes álbuns de artistas nacionais foram relançados bem como a produção de materiais fonográficos já nesse formato. Além dessas produções, as empresas optaram por lançar coletâneas, pois donas dos direitos autorais de muitas músicas de sucesso no país o respectivo trabalho representou um custo baixo para elas:

A MPB foi, indiscutivelmente, privilegiada nesse processo. Em 93, por exemplo, dentre os discos antigos que não mais existiam em vinil e estavam saindo em CD, constavam 18 álbuns de Chico Buarque, 15 de Gal Costa, 11 de Jorge Ben Jor e 11 de Elba Ramalho, entre muitos outros. Além desses relançamentos, surgiam também séries econômicas de coletâneas que, sem ter de arcar com os custos de gravação e direitos autorais, eram vendidas com preços em média 30% menores que os de um CD normal. Este foi o caso de séries de compilações como “Best Price” (Sony), “Bom e Barato” (PolyGram) e “Best Seller” (Warner) – todas reunindo artistas nacionais e inter-

nacionais. Já a EMI-Odeon tomou uma iniciativa um pouco diferente ao criar a série "Dois em Um", que reunia dois álbuns do mesmo artista em um único CD e que contemplou, entre outros, artistas nacionais como Paulinho da Viola, Clementina de Jesus, Djavan, Ivan Lins e Gonzaguinha (VICENTE, 2002, p. 148).

Ainda sobre a questão do CD, Dias (2000, p. 109) comenta as transformações em relação ao consumo musical por meio dessa troca de mídias:

Finalmente, vale ressaltar que o advento do CD é um fenômeno inteiramente característico da indústria cultural. Tornando símbolo de distinção, ancorado por suas reais e efetivas qualidades, seu consumo é sinônimo de modernidade. O formato tornou-se mais importante que o conteúdo.

A ampliação desse novo formato de mídia musical adquire um caráter de diferenciação sobrepondo a questão do conteúdo, ou seja, o que prescindiria o CD seria seu próprio "status" e não exatamente o material gravado.

Já em relação à terceirização e à ampla segmentação do mercado devemos primeiramente nos atentar especialmente às medidas de abertura do mercado brasileiro às importações iniciadas por Fernando Collor de Melo no começo da década, essa política facilitou a entrada no país de diversos equipamentos de gravação. Por sua vez, esses materiais adequaram as atividades dos profissionais cada vez mais à nova realidade mundial, pois o momento marcava a transição da forma analógica de gravação

para a digital especialmente impulsionada pela inserção dos computadores e pelo desenvolvimento do protocolo MIDI<sup>55</sup>. Essa importante transformação resultou em uma redução considerável da quantidade de equipamentos necessários para a fabricação de um material fonográfico, facilitando diferentes interessados a montarem seu próprio empreendimento.

Foi por meio desse surgimento de diferentes profissionais atuando de forma *independente* na década de 1990, conforme nós destacamos no título do tópico, que "testemunhou-se uma ampla pulverização das atividades de produção musical" (VICENTE, 2002, p. 153) baseado no surgimento de novos estúdios, gravadoras, fábricas de CDs ou distribuidoras mudando consideravelmente o panorama musical brasileiro no período. Se, por um lado, o cenário musical brasileiro se transformava com a incursão de novas empresas em diferentes ramos de atuação, por outro, as grandes gravadoras aproveitavam esse momento de profusão para terceirizar suas atividades por meio de parcerias justamente com essas empresas recentes.

Além disso, foi nesse contexto que se destacaram possibilidades para gêneros musicais pouco comercializados. Por intermédio desse processo de ampliação do mercado musical brasileiro as empresas surgidas muitas de pequeno porte absorveram uma fatia de artistas e de público não tão visados pelas grandes gravadoras:

---

<sup>55</sup> O padrão MIDI promoveu uma convenção, ou seja, um padrão em relação aos instrumentos musicais e os programas de computador utilizados para a gravação (SILVA, 2007).

De qualquer modo, acho que podemos afirmar que, ao longo dos anos 90, foi se constituindo uma nova “ecologia” do mercado, com os independentes complementando a ação das majors, ou seja, formando novos artistas, atuando em nichos mais especializados e respondendo por segmentos de mercado não atendidos pelas grandes gravadoras. [...] “Segmentos específicos” seriam, no limite, aqueles não visados pelas majors. E vários são os que se encaixam nessa definição. Segmentos como o da World Music e da New Age, por exemplo, são atendidos quase que exclusivamente por selos independentes como o mineiro Sonhos e Sons (MG) e os paulistas Azul Records, Alquimusic e MCD World Music. Tal é o caso também da música instrumental, atendida por empresas como Visom (RJ), Pau Brasil, Paulus e Núcleo Contemporâneo (todos esses de São Paulo). Também a MPB mais sofisticada, de consumo restrito e, ocasionalmente, de perfil mais regional, é atendida majoritariamente por selos independentes (VICENTE, 2002, p. 160).

Com isso, diferentes gêneros musicais tinham ao longo da década de 1990 oportunidade de divulgação por meio de uma ativa e promissora participação desse setor independente. Vicente comenta que esse destaque era baseado em uma nova perspectiva de atuação fundada em três importantes fatores.

O primeiro remetia aos responsáveis, pois alguns dos empreendimentos desse nicho de mercado pertenciam a ex-funcionários de empresas como a Warner ou PolyGram descartados por contenção de gastos e com grande conhecimento do mercado

musical brasileiro. O segundo relacionava-se aos novos profissionais e a suas buscas por maior organização e profissionalismo na manutenção de suas atividades. O terceiro e o mais interessante era uma maior aproximação dessas empresas menores com as maiores conforme abordamos anteriormente.

Essa relação podia acontecer quando uma estrutura menor como a *Excelente Discos* contava com a PolyGram para a distribuição de seus materiais fonográficos como também a primeira servindo como um espaço de amostra do mercado musical, ou seja, os artistas de destaque da primeira podiam ganhar uma observação mais atenta da segunda<sup>56</sup>. Outro exemplo interessante apontado por Dias (2000) era o caso da *Trinitus* possuindo durante dois anos contrato de distribuição por meio da PolyGram. Podemos ainda mencionar selos<sup>57</sup> (nessa citação de Vicente mencionada como “indies”<sup>58</sup>) que foram criados pelas empresas maiores como forma de gerenciamento de artistas ou gêneros musicais com menor nicho de mercado:

---

56 A *Excelente Discos* (antiga *Banguela Records*, selo que contava com a participação de integrantes dos *Titãs*), por exemplo, contribuiu para o lançamento do álbum homônimo dos *Virgulóides* em 1997. A repercussão do material fonográfico encaminhou o grupo para a PolyGram, no entanto, o segundo álbum não obteve o mesmo sucesso (BRASILEIRO ATÉ DEMAIS, *Showbizz*, ed. 142, maio/1997).

57 “O nome selo é uma tradução de “label”, termo em inglês que designa divisões dentro de uma gravadora. Os “labels” geralmente cuidam de estilos musicais de gravadoras que lançam de tudo, como a Universal e a EMI, que têm diversos selos para cada estilo. Muitos selos não fazem parte de gravadoras e foram criados para o lançamento de músicas de forma independente”. Disponível em: <http://www.djban.com.br/blog/noticias/tudo-sobre-selos-musicais/>. Acesso: 24/10/2016 às 21h02min.

58 “Indie” é um termo de língua inglesa já muito utilizado para designar esse ramo do mercado musical mundial que não está ligado à lógica da grande produção.

Foram várias as indies que passaram a manter ou foram criadas a partir de relacionamentos de diferentes níveis com majors. Os contratos de distribuição eram e continuam sendo – devido as dificuldades que essa área apresenta para as empresas menores – os mais frequentes. A Caju e a Excelente contavam com distribuição da PolyGram; a Rock It, Radical, MPB e Natasha tinham seus discos prensados e distribuídos pela EMI; a Warner cuidava da distribuição do selo Zimbabwe, etc. No cenário atual, esse quadro ainda se mantém: a Indie Records – provavelmente a mais bem sucedida dentre as gravadoras independentes nacionais – é distribuída pela Universal Music; a Velas, depois de um longo período com distribuição independente, transferiu essa atividade para a Sony; o selo MZA, de Marcos Mazzola, levou esse relacionamento a um nível ainda mais intenso, funcionando como uma espécie de joint venture da Universal Music, que cuida da divulgação e distribuição de todos os trabalhos por ele produzidos (VICENTE, 2002, p. 158-159).

O terceiro fator sobre a relação entre empresas maiores e menores bem como esse processo de pulverização do mercado fonográfico nos levam a questionar o uso do termo independente no texto ou ainda noções como “indie” termo inglês utilizado por Vicente para designar, por exemplo, selos de menor porte que atuavam com artistas de gêneros musicais mais específicos; ou, alternativo, conceito também muito utilizado para referenciar a atuação desse setor situado à margem da grande produção; ou seja, esse grupo estaria totalmente em um mercado paralelo? Podemos projetar uma produção totalmente sem

contribuição de grandes empresas? A única perspectiva entre esses dois setores seria a de oposição? Diferentes questionamentos e pautados por diferentes vozes. Tiago Ribeiro, por exemplo, discorda do termo:

Independente é um termo incorreto, equivocado, uma atitude de quem quer suprimir o real, reinventando o mundo e imaginando-se viver numa dimensão à parte, alheio e imune ao sistema. Alternativo, termo que eu prefiro, é antes de tudo o zelo pelo lugar que ocupamos, repondo sem ilusões o novo espaço. Alternativo não por estar à margem das grandes gravadoras, como o termo independente sugere, mas estendendo essa ação à estética, à ética e à ideologia dos projetos. Ao invés de reinventar o mundo, reutilizá-lo. Reaproveitar todos os materiais, seguindo o exemplo da própria natureza, que tudo transforma. Revalorizando uma dimensão do trabalho, esquecida pela sociedade capitalista, onde a gente necessita estar continuamente despertando da inconsciência que ela insiste fabricar (VAZ *apud* CASTRO, 2010, p. 63).

Já Dias (2000, p. 133) procura analisar o que é ser independente dentro da produção musical:

As dificuldades na avaliação do que era autêntica e efetivamente independente parecem residir na confusão que se estabelecia entre, de um lado, o artista que tem uma atitude independente, procurando esse tipo de meio para veicular um produto de proposta estética diferenciada e, muitas vezes, inovadora, sem lugar nos planos da grande empresa e do grande mercado. Numa atitude de protesto, ele, sozinho ou ancorado numa pequena estrutura empresarial, produz e

oferece seu produto no mercado. De outro lado, artistas e empresários apostam na segmentação do mercado e buscam oportunidades para produtos ainda não interessantes para as majors. Nesse caso, a produção indie funcionava como um marketing para o produto, cujo fim era sensibilizar a *major*. Uma terceira hipótese poderia conter as duas opções anteriores: uma atitude independente e crítica levaria, eventualmente, à conquista de um lugar no mundo da grande mídia.

Castro (2010, p. 64), por sua vez, define independente como

[...] aquelas iniciativas que se propõem como alternativas à produção vigente – representadas em sua grande maioria pelas majors – seja, num sentido de oposição, seja com o intuito de agregar novas possibilidades ao mercado musical.

Por meio do contexto em relação ao mercado fonográfico nos anos de 1990 e das diferentes vozes que procuram definir tal termo podemos considerar a questão do independente como umas das principais transformações acerca da produção fonográfica e o entendendo como projetos artísticos alternativos à lógica da grande estrutura de mercado principalmente pela atuação de grandes empresas de entretenimento (gravadoras, grupos de comunicação, distribuidoras). Porém, cabe destacar que ser independente não significa optar totalmente pela oposição ao grande mercado, pois existe também diálogo entre os artistas alternativos e a grande estrutura, quando, por exemplo, determinado grupo musical busca essa aproximação visando uma ampliação de seu espaço no mercado

ou por meio de uma gravadora interessada em contratar um artista de menor aporte depois desse conseguir sucesso.

Outro aspecto importante acerca da questão da profusão dos independentes e do contexto que os favoreceram se refere a analisar outros casos mais específicos como o mercado fonográfico fortalezense, pois na transição da década de 1980 para 1990 esse setor se apresentava restrito<sup>59</sup> e com poucas oportunidades principalmente para os artistas com menor poder aquisitivo ou iniciando artisticamente. Mendonça, por exemplo, ressalta as dificuldades de obter um registro fonográfico no período bem como sua experiência sobre a realidade do contexto fonográfico de Fortaleza:

Tivemos a oportunidade de fazer o nosso primeiro registro em estúdio, uma vez que só possuímos registros ao vivo, que enviamos para amigos e publicações do Brasil e do exterior através dos Correios e Telégrafos.

Em Fortaleza só existia um estúdio adequado para fazer isso, o Pró-Audio Estúdio, cujo proprietário era o então baixista da banda Quinteto Agreste, Marcílio Mendonça. O estúdio situava-se no bairro Álvaro Weyne e possuía um gravador de rolo analógico para a gravação de oito canais de marca Fortex: [...] Compramos três horas [...] que custava 20 dólares a hora [...] e fizemos uma demo-tape com três músicas. Depois de gravada e mixada, recebemos uma matriz em fita cassette. As cópias eram replicadas em um gravador de dois decks (2008, p. 220-221).

<sup>59</sup> Cabe lembrar que evidenciamos algumas iniciativas anteriores de artistas locais que conseguiram lançar materiais por meio de iniciativa própria como o LP intitulado *Além das Frentes* de 1986 de Eugênio Leandro, porém a realidade era marcada ainda pelo alto custo para produzir um determinado material fonográfico.

Mendonça apresenta suas experiências anteriores em relação às tentativas de registros fonográficos de projetos ligados ao *Heavy Metal*. Logo, além das dificuldades de gravação, aconteciam dificuldades na fabricação da arte gráfica para a feitura da capa nas fitas cassetes bem como na distribuição, um contexto que impedia uma constância de registros fonográficos em relação aos artistas considerados independentes:

O próximo passo seria a produção do material gráfico. Como não tínhamos acesso ao computador, os textos eram digitados em “máquina elétrica”, que dava uma melhor definição na hora de multiplicá-las; depois desse processo, dividíamos as partes da capa da fita: ficha técnica, letras, agradecimentos e montávamos o “boneco” colado numa folha de papel ofício. Depois era só levar na copiadora e reproduzir. Esse processo demorava uns dois dias de trabalho, posto que não havia nenhum local com todos esses recursos.

O próximo passo era listar os principais *fanzines*, programas de rádio e selos musicais espalhados pelo Brasil e exterior e enviar o material via Correio e Telegrafos. Depois era esperar e aguardar a repercussão, as resenhas, os contatos dos admiradores e as entrevistas. Essas entrevistas em *fanzines* teriam que vir acompanhadas de uma foto da banda bem produzida, daí [sic] recorremos a estúdios fotográficos localizados no Centro da cidade para fazermos o referido material de divulgação. As fotos em preto e branco eram as preferidas por esses veículos de comunicação (MENDONÇA, 2008, p. 221).

Apenas na década de 1990, conforme mencionado, interessados na produção fo-

nográfica conseguiram, relativamente, seus espaços mesmo sem grandes recursos. O Jornal O Povo de 20/05/1992 apresentou tal desenvolvimento em relação ao processo de gravação:

Estúdio caseiro barateia gravações

Há quem prefira trocar o deslocamento a um estúdio pela gravação na própria casa. É o caso do músico Wladislau Pontes, que tem “um estúdiozinho em casa”, como ele mesmo diz.

Em sua residência ele faz o trabalho instrumental e digital (teclados e computador), deixando para o estúdio apenas a colocação da voz. Sua pretensão é fazer também gravações acústicas em casa futuramente.

“O fato de trabalhar em casa traz apenas mais comodidade, já que tenho outras atividades. O tempo que me sobra, à noite, é o melhor para mim, me deixa mais à vontade”, diz Wladislau.

Muitos podem achar que a gravação caseira reduz custos. “Na verdade, ela beneficia mais ao artista do que a mim, pois a programação para uma composição musical qualquer sai um pouco mais barato do que contratar músicos. Mesmo assim, ele realça o fato de os músicos olharem isso com certo receio.

Ele exemplifica com a gravação de Raimundo Arraes e Ayla Maria, onde seu trabalho sozinho substituiu toda uma orquestra sinfônica. “Muita gente deixou de participar disso, eu reconheço”, diz.

Apesar de fazer produção para tanta gente, Wladislau lembra que seu trabalho musical individual já está registrado. “Só não fiz leva-lo adiante”, garante (ESTÚDIO..., 1992, p. 5)

Com base no respectivo desenvolvimento gravar em Fortaleza se tornava um processo mais fácil. Por outro lado, a prensagem do material bem como sua distribuição ainda eram fatores complicadores, pois não existia fábrica para tal atividade nem uma empresa específica para disseminar o material fonográfico, assim, muitos artistas tinham ainda que recorrer a empresas fora do Estado. Em outra reportagem também do Jornal O Povo de 16/01/1997 encontramos um contexto ainda mais favorável representado por uma quantidade significativa de materiais fonográficos lançados em Fortaleza no ano de 1996:

Quem tem boca vai a Roma. E quem tem voz? Aqui no Ceará, vai para o estúdio, gravar um disco. Em 1996, por exemplo, foram aproximadamente 100 trabalhos registrados por essas bandas. Isso levando-se [sic] em consideração apenas aquelas feitas em grandes estúdios, porque o que tem de coisa pronta em fundo de quintal não está escrito.

Culpa da tal tecnologia e do famoso jeitinho brasileiro, quem sempre contorna os problemas (VIANA, 1997, p. 1).

Porém, identificamos que apesar desse contexto positivo ocorria ainda a falta de uma empresa de prensagem, porque depois de todo o processo realizado e a matriz pronta para a replicação existiam pouquíssimas opções para essa atividade<sup>60</sup>. Além disso, outro problema em relação ao custo remetia à tiragem desse material fo-

nográfico: os contratos exigiam replicações mínimas de 1000 cópias, ou seja, quantidade relacionada tanto a um investimento para tal pretensão quanto a um projeto para evitar uma não saída desses materiais, pois conseguir esses álbuns implicava em outra situação: a forma de distribuição. Por isso, para muitos artistas independentes as fases de prensagem e distribuição representavam momentos ainda mais cruciais, porque também eram etapas que exigiam muitas vezes os próprios recursos financeiros desses artistas e, assim, um projeto mal elaborado resultando em uma distribuição limitada poderia acarretar inevitavelmente em prejuízo:

Distribuição. Esse é o calcanhar de Aquiles dos artistas independentes. Ao contrário do que muitos pensam, um disco não se esgota em sua preparação. Fazê-lo chegar ao maior público possível é que são elas. Sem o apoio de uma grande companhia fonográfica, a banda ou cantor que está lançando um novo CD tem que penar para conseguir que o trabalho esteja à disposição do consumidor nas lojas.

Se até em selos ou gravadoras alternativos – por terem uma estrutura pequena, acanhada –, já é difícil, imagine-se então o trabalho de Hércules de quem faz um disco sem nenhum vínculo contratual, o que, aliás, é o caso da maioria dos artistas cearenses (VIANA, 1997, p. 4).

O cenário fortalezense na década de 1990 ainda não era totalmente favorável para muitos artistas locais em relação à produção de um material fonográfico, no entanto, tais transformações acerca do ba-

<sup>60</sup> Na época as duas principais empresas responsáveis pela prensagem eram a *Sonopress* e a *Sony*.

rateamento dos equipamentos de gravação bem como o desenvolvimento tecnológico desse setor contribuíram para uma certa ampliação facilitando o acesso desses artistas à produção de seus materiais fonográficos. Foi nesse contexto que ocorreu o lançamento em 1998 do álbum *Blues Ceará*, produção fonográfica representante dessas transformações ocorridas no mercado musical nacional. Por isso, o próximo tópico aborda o processo de feitura desse álbum.

## O Álbum *Blues Ceará*

Inicialmente para compreender o processo de produção do álbum devemos ressaltar que no Brasil a inserção do “blues” ocorreu definitivamente no final da década de 1980. Nesse contexto o estilo como um gênero musical de mercado mais específico especializado teve iniciativas fonográficas em gravadoras especializadas como o primeiro material fonográfico da *Blues Etilicos: Blues Etilicos* pela GHR/Vellas em 1987; de *André Christovam: Mandinga* (1989) e de *Nuno Mindelis: Blues & Derivados* (1990) pela *Eldorado* e de *Solon Fishbone: Blues from Southlands* pela *Paradoxx* (1994).

Em Fortaleza o caminho que o gênero musical prosseguiu não diferiu em relação aos trabalhos de “blues” realizados nacionalmente. Assim, a trajetória do álbum *Blues Ceará* projeto significativo comparado às outras produções fonográficas nacio-

nais se iniciou por meio de duas iniciativas na década de 1990: 1) a concretização de Joaquim Ernesto já conhecido articulador cultural e proprietário do *Cais Bar* e de seu sócio e companheiro de produção Roberto Flávio de abrir o *Estúdio Iracema*; um braço fonográfico do referido espaço de entretenimento; e, 2) a ideia dos músicos participantes do álbum *Blues Ceará*. Em uma espécie em uma espécie de cooperativa, eles se uniram e utilizaram as rendas de suas apresentações musicais para o financiamento do material fonográfico.

Para a compreensão de tais processos e conseqüentemente da produção do álbum devemos retomar o início da década de 1990 quando o *Cais Bar*, até então conhecido pela valorização de gêneros musicais nacionais, destinou ainda mais espaço a outros estilos musicais por meio de seus sócios, assim, inaugurou programações musicais como o “*Feijoada com Jazz*” que o *Jornal O Povo* apresentou em reportagem de 11/04/1992: “Feijoada com Jazz – a partir das 16 horas no Cais Bar (Praia de Iracema) [...] O show de jazz fica por conta da banda Evite Reboque” (O QUE..., 1992, p. 5). Já o *Estúdio Iracema* apareceu como uma forma de facilitação para as gravações como também uma emancipação das atividades culturais, pois com base no destaque do *Cais Bar* outros empreendimentos anexos surgiram como o *Compasso Bar* e o *Pontal de Iracema*<sup>61</sup>. Em 1997 o referido estúdio foi inaugurado como mostra a reportagem do *Jornal O Povo* que relatou a gravação do

61 Bares que surgiram anexos ao *Cais Bar* para oferecer programações de outros gêneros musicais não presentes no primeiro

álbum instrumental de *Tarcísio Sardinha e Carlinhos Patriolino*: “o [...] estúdio que, em um ano de atividades, já realizou diversos jingles comerciais e lançou [...] *Esperando a Feijoada* – com o grupo de Chorinho que anima as tardes de sábado no Cais Bar [...]” (ESTÚDIO..., 1998, p. 2). Nas palavras de Joaquim Ernesto sobre o Estúdio *Iracema*:

A gente não tinha estúdio [...] e [como] a gente já estava no ramo mesmo e eu tinha comprado uma casa [...] eu digo: [...] vamos transformar essa casa num estúdio atrás do bar [...]. Transformar em estúdio [...] que é muito mais perto do bar, todo mundo tem acesso, bem fácil [...] e a gente teria várias produções. Quer dizer a gente não trabalhava só [...] com produção de disco a gente trabalhava [...] com *jingles* nessas campanhas políticas, a gente fazia muito *jingles* sabe? [...] e como eu já fazia composições e o meu sócio também, a gente fez muito *jingle* de comercial, *jingle* político, além das produções de [...] disco [...]. E uma coisa complementava a outra: o bar, [...] puxava para o estúdio e o estúdio puxava para o bar [...] (Entrevista, **Joaquim Ernesto**, Fortaleza, 05/03/2012).

Paralelo a esse contexto ocorriam também movimentações artísticas nos outros espaços de entretenimento que pertenciam ao complexo do *Cais Bar*, conforme mencionamos anteriormente: o *Compasso Bar* e o *Pontal de Iracema*. Para os respectivos bares coube a Roberto Flávio a função de cooptar diferentes atrações de outros gêneros musicais, inclusive, o produtor grande apreciador de “blues” tinha conhecido o grupo musical *Matutaia* da seguinte forma:

Minha primeira aproximação com o “blues” era inserir um espaço entre os dois termos [...] [com] a *Matutaia*: Ken [Beaumont], Giovani, Luisinho [Luís Guilherme] e o baterista que era eu acho que era Marco Aurélio [...]. Eles [...] tocavam ali no Largo [do Mincharia] na [...] calçada [...] e teve uma ocasião que [...] conheci o pessoal da *Matutaia* [...] (Entrevista, **Roberto Flávio**, Fortaleza, 04/05/2012).

A ocasião a que se referiu Roberto Flávio remeteu a um dos diferentes contatos ocorridos na Praia de Iracema, pois tanto o produtor quanto o grupo eram sempre presentes no bairro. Por intermédio da *Matutaia* o articulador tomou conhecimento das outras bandas que já circulavam e executavam o gênero musical na cidade. Logo, *Matutaia*, *Gang da Cidade*, *Trajaka's Blues Experiment* e *Sub Blues* passaram a integrar a programação do *Pontal de Iracema* e do *Compasso Bar*:

[...] o [Joaquim] Ernesto [...] queria fazer uma programação diferente do *Cais Bar* e eu como era muito ligado ao [...] *blues* e ao *rock*, mais do que ele [...] pediu para eu [sic] ajudar nessa produção [...] e a gente criou [a programação] e foi que pegou muito [...]. A gente tocava o *blues* então tocava o [sic] *Trakajá's Blues* [Experiment]... tocava a *Gang da Cidade* tocava a *Matutaia* e mais [...] *Kazane & Sub blues* [...] (Entrevista, **Roberto Flávio**, Fortaleza, 04/05/2012).

A soma das apresentações dessas bandas com o *Estúdio Iracema* mais o reforço também por meio da repercussão do *Peixe*

---

como o “blues” e o “rock’n’roll”

*Frito Blues Clube*<sup>62</sup> encaminhou o gênero musical para um período de intensas movimentações como se o tempo guardasse um momento significativo para as atividades musicais desses grupos realizadas no final da década de 1980 e ao longo da década de 1990. Por sua vez, esse momento de efusão do “blues” fortalezense se concretizou quando Roberto Flávio e Joaquim Ernesto decidiram registrar em material fonográfico tais atividades do período por meio de parceria e cooperação, já que conforme mencionado anteriormente *Matutaia*, *Gang da Cidade*, *Trakaja's Blues Experiment* e *Sub Blues* decidiram reverter os cachês das apresentações em financiamento para a produção do material fonográfico no *Estúdio Iracema* e, por outro lado, as, as bandas se uniriam para produzir um material coletivo se responsabilizando pela sua feitura. Dentre os diferentes depoimentos dos integrantes desses grupos apresentamos *Kazane* abordando o processo de feitura do álbum:

Rapaz [...] tem muito a participação como eu te disse [...] da diretoria do *Cais Bar* [...]. Eles tinham [...] o *Estúdio Iracema* que tem [...] o Roberto Flávio [...], sócio do Joaquim Ernesto e a gente se reunia mesmo, mas uma coisa informal então isso era uma coisa que a gente: vamos fazer isso! Vamos fazer tal música! Nós temos tantas horas com vocês eram reuniões assim [informais] [...] e a coisa fluía [...] como se fosse no bar [...] (Entrevista, **Venécio Aurélio** (*Kazane*), Fortaleza,

05/03/2012).

Os grupos participaram de reuniões ao longo do período para definir detalhes do projeto. Por sua vez, os mesmos entraram em estúdio no referido ano de 1997 ao mesmo tempo que os shows musicais aconteciam e geravam os cachês transformados em financiamento para o material fonográfico. Logo, tais movimentações nos anos de 1997 e 1998 repercutiram pela cidade de Fortaleza por meio de camisetas estampadas com a capa do álbum, da aproximação da imprensa ou por causa do ineditismo com o primeiro registro fonográfico de “blues” no Ceará. Nas palavras de *Roberto Flávio* sobre a experiência de gravar o material fonográfico:

A gente levou os meninos para o estúdio [...]. Era uma experiência assim inusitada, contratamos um diretor musical e nós, [...] digamos assim, bancamos a produção toda do começo ao fim né? [...] [E assim], resultou o CD *Blues Ceará* [...] (Entrevista, **Roberto Flávio**, Fortaleza, 04/05/2012).

Carlinhos Perdigão, por sua vez, ressaltou a importância do disco, as repercussões ocorridas após o lançamento do álbum bem com a experiência em relação à participação do projeto:

O *Blues Ceará* de uma forma assim [foi] o Joaquim Ernesto [...] que era do *Cais Bar* dando aquela força [...]. O *Cais Bar* sempre muito presente [...]. Gravações assim [...] valendo entendeu? Poderia [...] ter tido mais tempo de estúdio para gravar um pouco melhor [...] sabe? Mas hoje em dia eu acho que foi uma experiência su-

62 O *Peixe Frito Blues Clube* foi um espaço musical desenvolvido por nomes como *Kazane* e Marcelo Santiago dentro de um ateliê presente na Praia de Iracema na segunda metade da década de 1990. Com base em uma temática muito ligada ao “blues” o espaço se tornou referência para o gênero musical na cidade (BARBOSA, 2012.)

per [sic] válida [...]. Foi o segundo disco que eu gravei [...] entendeu? Assim, [...] acho que ali [...] tem uma coisa [...] muito romântica sabe [...]? Deu muito trabalho e [...] foi [...] [um] sociativismo [sic] que deu certo [...]. O único registro da *Gang da Cidade*<sup>63</sup> que está ainda [...] hoje em dia [...]. Fez com que a *Matutaia* crescesse aqui em Fortaleza sabe? Cara como banda<sup>64</sup> [...]. [um] registro [para a] *Trakajá's* [Blues Experiment] [...]. Então assim [...] foi custo para todo mundo, mas [...] foi algo muito bacana e um produto cultural [...] que fica para a história [...]. Assim, [...] eu me sinto muito contente de ter [...] feito parte sabe [...]? Dessa [...] história toda, não é? Assim, [...] naquela [...] perspectiva em dizer: estamos juntos [...] e vamos juntos! [...] quer dizer [...] está aí [...] ainda hoje em dia [...]. (Entrevista, **Carlinhos Perdigão**, Fortaleza, 17/04/2012).

Já Laerte Duarte comentou o processo gráfico do material fonográfico bem como sua repercussão:

Fui convidado. Já trabalhava com arte gráfica, para fazer a capa, [...] do CD. A marca foi feita pelo *Kazane*. [...] Eu fiz a arte interna, a gente teve [...] pequenas discussões, mas foi um trabalho tranquilo, fácil de fazer [...]. [Já a repercussão] foi excelente! [Fizemos] vários shows [...] e acho que quem se saiu melhor nessa história ainda foi o próprio *Cais Bar* [...] que deixou [...] um trabalho registrado aqui [...] de [um] estilo musical feito em Fortaleza né? Entrevista, **Laerte Duarte**, Fortaleza, 02/11/2011).

Depois do processo de produção o álbum *Blues Ceará* foi finalizado com dezesseis músicas. Cada banda gravou quatro músicas: *Perseguição* (*Roqueiro do Montese*), *Nova vitrola*, *Sem jeito* e *Solua* da *Sub blues*; *Sede do Jumento*, *Gatos*, *O risco*, além de *Sete e trinta e cinco* da *Gang da Cidade*; *Motel solidão*, *Traka Blues*, *Minha pequena* e *Pataxós Blues* da *Trakaja's Blues Experiment* e *Menina do trem*, *Pra ninguém chorar*, *Seja o que Deus Quiser* e *Risolane* (a única cantada em inglês) da *Matutaia*. Além disso, o álbum foi lançado com uma tiragem de mil cópias produzida pela *Sonopress*. Já a arte interna produzida em conjunto por *Kazane* e Laerte Duarte contém as letras de todas as músicas, os músicos participantes das gravações, fotos dos bastidores bem como uma fotografia dos produtores com uma mensagem em anexo resumindo em uma pequena história o feito do projeto.

Em relação ao seu lançamento aconteceu no dia 10 de Junho de 1998 no calçadão do bairro de Fortaleza que acolheu de forma tão intensa esse gênero musical: a Praia de Iracema<sup>65</sup>. No palco externo em frente aos bares (*Pontal de Iracema*, *Compasso Bar* e *Cais Bar*), *Sub Blues*, *Matutaia*, *Gang da Cidade* e *Trajaka's Blues Experiment* se apresentaram e mostraram suas músicas do referido trabalho. No encarte autônomo *Esporte Radical* de 04/07/1998, uma matéria sobre o show de lançamento:

Na noite de 10 de junho a Praia de Iracema foi palco do lançamento do CD *Blues Ceará*. Participaram do CD as bandas *Trakajá*

63 Até o ano de 2012, data da entrevista, a *Gang da Cidade* tinha como importante registro a participação do álbum *Blues Ceará*. No entanto, a banda em 2015 participou da gravação de um DVD reunindo importantes grupos de "blues" da cidade.

64 Depois da participação do álbum *Blues Ceará*, a *Matutaia* atuou de forma destacada entre o final da década de 1990 e começo dos anos 2000.

65 Em Barbosa (2012) percebemos que o referido bairro representou um lugar significativo para a produção do *blues* fortalezense.

Blues Experiment, Gang da Cidade, Kazane & Sub Blues e Matutaia com 16 músicas inéditas sendo 4 de cada banda. Além dos Blues a moçada que adquirir o CD vai ouvir alguns rocks (MILLER, 1998, p. 7).

Em outra reportagem do Jornal O Povo também encontramos a repercussão do lançamento:

#### Cooperativa do blues cearense

Esta é a proposta das quatro bandas blueseiras radicadas em Fortaleza que se uniram para fazer o *CD Blues Ceará*. As bandas são Gang da Cidade, Matutaia, Kazane & Sub Blues e Trakajá Blues Experiment. Hoje elas sobem em palco armado no calçadão da Praia de Iracema para o show de lançamento do *CD Blues Ceará*, a partir das 21 horas.

A história do CD começa com a abertura da casa Peixe Frito Blues Club [...]. O local passou a promover shows das bandas de blues e rock da cidade, além disso se transformou em local de ensaio e ponto de encontro dos músicos. Joaquim Ernesto, produtor e proprietário do Estúdio Iracema, viu que a cena blueseira da cidade já merecia um registro a altura e propôs a gravação do CD num esquema de cooperativa com as quatro bandas, que realizaram vários shows com os cachês revertidos para a gravação e prensagem do CD (COOPERATIVA..., 1998, p. 4).

Além dessas, outras matérias ressaltaram o álbum *Blues Ceará* demonstrando a importância do material em relação ao cenário musical fortalezense: a iniciativa desses artistas junto com produtores que os incentivaram em produzir um estilo musical ainda em busca de inserção na cidade.

## Considerações finais

A década de 1990 representou uma grande inserção para agentes atuantes de forma independente como também um período marcado pela diluição e desconcentração de diferentes atividades musicais, até então resumidas nas grandes empresas responsáveis pela música no país. A digitalização, a mudança de panorama em relação à produção musical, ou seja, a terceirização e a entrada de novas tecnologias no Brasil garantiram novos rumos descortinando uma nova lógica marcada principalmente pela presença dos independentes. Atuando de forma totalmente oposta à da grande produção, permanecendo também no mercado por meio de negociação com as grandes empresas ou ainda seguindo à margem, mas visando uma projeção nacional esse setor cada vez mais era reconhecido como peça importante na engrenagem da produção musical no país.

Assim, foi nesse contexto que quatro bandas de Fortaleza aproveitaram o momento para registrar o primeiro álbum de “blues” do Estado. Contudo, não podemos analisar o material fonográfico *Blues Ceará* como apenas um registro marcado pelo pioneirismo. Goelzer ao abordar os simbolismos da fita cassete para o gênero musical “punk” revela como essa mídia não se resume a apenas ao material musical:

A fita cassete como objeto simbólico da cultura Punk traz em si o espírito de liberdade que habita o underground

desde sempre. Quando, ao adotar uma estética musical que não se molda aos padrões que são estabelecidos pela indústria fonográfica, dá-se margem para a anarquia—no verdadeiro sentido do termo—na forma de lidar com esta estética, na autonomia sobre o material fonográfico. Não há razões que se justifiquem para o não uso do formato de mídia em fita. Se os principais nomes do mercado musical não mais disponibilizam seu material nesta mídia, isto pouco importa para uma banda Punk; se lojas do meio não comercializam K7's hoje em dia (com exceções às lojas especializadas e de artigos de segunda mão), não faz diferença para quem busca total controle sobre seu produto e seu processo de venda.

Há muito mais intrínseco numa fita K7 do que sua mera utilidade funcional: revela-se o seu caráter transcendente, que liberta o usuário da obrigação de seguir uma predeterminação. Um selo, ao lançar uma fita de uma banda independente, está carimbando sua qualidade de realmente “ser independente” no mercado, de ter um veículo de comunicação tão revolucionário e contestador quanto as ideias que ele transporta. Como em uma espécie de ritual, passos são dados e decisões são tomadas de uma forma específica e não ao acaso. Desta forma o Punk Rock se enquadra no mundo como uma expressão cultural que vive no subsolo da música pop, se relaciona com ele, e ao mesmo tempo independe do que acontece na superfície (GOELZER, 2015).

Logo, o álbum *Blues Ceará* não se resumindo apenas a um material musical se revela também inicialmente como um produto final das atividades musicais, principalmente as iniciadas no final dos anos de

1980 e começo dos anos 1990, quando os quatro grupos musicais foram formados. Depois das parcerias, da formação de bandas, dos ensaios, das apresentações musicais como também de outras experiências musicais, imbricadas nas trajetórias desses sujeitos sócio-históricos, o álbum *Blues Ceará* representava um encontro desses sujeitos que compartilhavam a música especialmente o “blues”.

Além disso, podemos entendê-lo como um elemento representativo da consolidação da cena musical “blues” fortalezense como também o álbum *Blues Ceará* mostra o empenho dos artistas envolvidos que mesmo situados em uma posição fora da lógica lucrativa do contexto musical local e atuando de forma cooperativa e independente procuraram firmar esse projeto em relação ao “blues” de Fortaleza. Por fim, destacar o material fonográfico significa ressaltar ainda as inquietações na urbe, pois as sonoridades armazenadas e registradas nesse álbum guardam as movimentações desses artistas que viam a cidade de Fortaleza não só como palco de suas atividades musicais, mas também como um espaço para o “blues”.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Leopoldo de Macedo. Sentimentos do blues: a cena e(m) personagens na cidade de Fortaleza. 2012. 150f. Monografia (Graduação em História), Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.

BRASILEIRO ATÉ DEMAIS. **Showbizz**, ed. 142, maio/1997.

CASTRO, Igor Garcia de Castro. **O Lado B**: A produção fonográfica independente brasileira. São Paulo: Annablume, 2010.

COOPERATIVA DO BLUES CEARENSE. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 10/06/1998, p. 4.

MENDONÇA, Amaudson Ximenes V.. Itinerários musicais: um ensaio sobre a influência do cotidiano na formação curricular. In: MENDONÇA, Amaudson Ximenes V.; DA MASCENO, Francisco José G. (ORGS.). Experiências musicais. Fortaleza: Ed. UECE, 2008, p. 217-228.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

ESTÚDIO A BEIRA MAR. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 02/06/1998, p. 2.

ESTÚDIO CASEIRO BARATEIA GRAVAÇÕES. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 20/05/1992, p. 5.

GOELZER, Matheus Osorio. A fita cassete como objeto simbólico do punk, São Leopoldo, UNISSINOS, 2015. Disponível em: <https://www.linkedin.com/pulse/fita-cassete-como-objeto-simb%C3%B3lico-punk-matheus-osorio>. Acesso em: 24/10/2016 às 20h30min.

MILLER, Alice. Blues Ceará agita noite na Praia de Iracema. **Jornal Esporte Radical**. Fortaleza, 04/07/1998, p. 7.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

O QUE FAZER NA CIDADE. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 11/04/1992, p. 5.

SILVA, Marco Aurélio Botelho da. **Padrão MIDI**. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 2007.

VIANA, Christiane. As vozes que vão ao estúdio. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 16/01/1997, p. 1 e 4.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil**: A trajetória da indústria entre as décadas de 60 e 90. Tese (Doutorado em Comunicação social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 15.