



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA E CULTURAS

STÊNIO RONALD MATTOS RODRIGUES

**É A ALMA DOS NOSSOS NEGÓCIOS: INDÚSTRIA FONOGRÁFICA, MERCADO E
MEMÓRIA SOB A PERSPECTIVA PROFISSIONAL DE RAIMUNDO FAGNER NA
GRAVADORA CBS (1976 – 1981)**

FORTALEZA - CEARÁ

2017

STÊNIO RONALD MATTOS RODRIGUES

*É A ALMA DOS NOSSOS NEGÓCIOS: INDÚSTRIA FONOGRÁFICA, MERCADO E
MEMÓRIA SOB A PERSPECTIVA PROFISSIONAL DE RAIMUNDO FAGNER NA
GRAVADORA CBS (1976 – 1981)*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em História e Culturas do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração: História e Culturas.

Orientador: Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno.

FORTALEZA – CEARÁ

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Rodrigues, Stênio Ronald Mattos .

É a alma dos nossos negócios: indústria fonográfica, mercado e memória sob a perspectiva profissional de raimundo fagner na gravadora cbs (1976 ? 1981) [recurso eletrônico] / Stênio Ronald Mattos Rodrigues. - 2017.

1 CD-ROM: il.; 4 ½ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 363 folhas, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Mestrado Acadêmico em História e Culturas, Fortaleza, 2017.

Área de concentração: História e Culturas..

Orientação: Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno..

1. Indústria fonográfica. 2. Mercado fonográfico. 3. Memória. I. Título.

STÊNIO RONALD MATTOS RODRIGUES

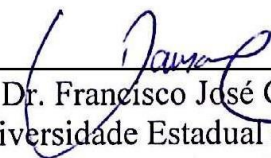
É A ALMA DOS NOSSOS NEGÓCIOS: INDÚSTRIA FONOGRÁFICA, MERCADO E
MEMÓRIA SOB A PERSPECTIVA PROFISSIONAL DE RAIMUNDO FAGNER NA
GRAVADORA CBS (1976 – 1981)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em História e Culturas do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração: História e Culturas.

Linha de Pesquisa: Memória, Oralidade e Cultura Escrita.

Aprovada em: 29 de junho de 2017.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno
Universidade Estadual do Ceará-UECE
Orientador



Profa. Dra. Isabel Cristina Martins Guillen
Universidade Federal de Pernambuco-UFPE
Membro



Prof. Dr. Pedro Rogério
Universidade Federal do Ceará-UFC
Membro

Tudo para Mirandy Mattos, minha mãe. A rosa
do velho mundo. A mão que sara as feridas. O
colo que abriga o espírito amigo. A voz que
professa o amor.

AGRADECIMENTOS

Em nome de Deus, O Clemente, O Misericordioso, em quem está a minha fé.

Da poesia musicada de Manduka, extraio a lição urgente para resistir. Diz ele que “a razão da beleza é mais forte do que as armas de tiros banais”. A vida, pois, tem algo de tão maravilhosa que o maior crime que cometemos é expressar ingratidão a ela.

Por isso agradeço à minha família – meu pai, Pedro Neto, meu irmão Renato, minhas irmãs Rosany e Rachel e, muito especialmente à minha querida mãe Mirandy Mattos e ao meu irmão Rogers, por terem me proporcionado tanta força, tanto conforto e tanto apoio nesta fase tão marcante da minha vida.

Agradeço também à minha cunhada Renata pela sua amizade e à sua família pelos bons momentos compartilhados.

À velha Diva, minha avó (*in memoriam*), ainda hoje uma chaga incurável no meu coração aberta violentamente pela saudade. Conviver com você durante 14 anos me deu armas para lidar com os *ratos de dois pés* que tenho encontrado nos caminhos da vida.

Aos amigos Reversion, Adaíza, Nadson, Paulo Cesar, Adriano, João Paulo “Panda”, Zuleika, Germana, Erika, Charlene e Eduardo por terem sido ouvido e palavra nas horas mais necessárias.

À Luiza Rios pelo apoio, pela palavra amiga, pela injeção de coragem e por ter acreditado ainda nos primeiros momentos do projeto que resultou nesta pesquisa.

Agradeço também aos amigos Daniel “Lobinho”, Edvan “Panda” e Juliana pelos bons momentos proporcionados nesses últimos tempos.

Ao amigo Alisson Soledade, meu grande parceiro de guerra e paz durante esse curso e que me recepcionou em maio de 2015 com a dignidade, o respeito e a boa vontade, características tão suas, sem fazer qualquer tipo de julgamento precipitado diante da minha situação.

À amiga Emanuela Harakassara, à sua mãe Leda e à todos aqueles que foram tão gentis comigo nas ocasiões em que estive no Crato entre 2015 e 2016.

Agradeço aos Profs. Drs. Gerson Jr. e Carlos Jacinto por se posicionarem no mundo em favor do bem.

Ao Prof. Dr. Eduardo Vicente – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) – por ter me cedido gentilmente as fontes referentes aos dados de pesquisa de mercado do NOPEM (1965-1999).

Às Profas. Dras. Giselle Venâncio, Ana Maria Mauad e ao Prof. Dr. Mario Grynszpan, com quem tive a oportunidade de aprender mais sobre a ciência histórica e seus temas durante a disciplina que cursei no DINTER (UFF/URCA).

Agradeço à Profa. Dra. Isabel Guillen e ao Prof. Dr. Pedro Rogério que tão gentilmente aceitaram o convite para compor as bancas de qualificação e defesa deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Francisco Damasceno – meu orientador – por ter me acompanhado no desenvolvimento deste trabalho em diversos níveis. Sua contribuição não se encerra aqui, mas se expande para todo tipo de aprendizado que se pode extrair das trocas de palavras e demonstrações de ações diante das coisas.

Agradeço ao Exmo. Sr. Juiz Fernando Teles de Paula Lima e à equipe da 13ª Vara da Fazenda Pública da Comarca de Fortaleza. Agradeço também as pessoas de Carlos Rocha e Mariane Norões.

Também agradeço muito especialmente ao amigo Lucas Guerra que, pela coragem já testada e provada em uma determinada situação por nós vivenciada ainda na graduação, só tem conquistado cada vez mais minha admiração pelo valor humano que ele representa.

Ao Brayan e à Gabriela pelo apoio que neles encontrei em tempos de imensa confusão.

Agradeço à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) por possibilitar a realização desta pesquisa.

Agradeço à Amelinha, Cirino, Manassés, Ricardo Bezerra e Teti por terem compartilhado comigo e com a história um pouco das memórias de suas vidas e que em muito ajudaram para construir este trabalho.

Não poderia deixar de agradecer àquele que trouxe maior inspiração para a realização deste trabalho. Raimundo Fagner. Sou grato pelas suas memórias compartilhadas e, mais do que isso, pela imensa contribuição dada por você para o enriquecimento de nossa cultura musical nacional, a qual o Brasil tanto pode se orgulhar.

Por fim – pois o melhor sempre se serve ao final – agradeço de coração aberto à Patrícia e o seu amor, que também é meu. Com ela tenho sempre aprendido a ser uma pessoa melhor. Com sua paz a mim ofertada o desespero não teve vez.

“Eu não vivo guardado em segredo
Nem no medo, um receio sequer
A não ser quando a morte vier
E me pegar sorrindo querendo ficar
Eu não sei viver de outro jeito
A não ser desse jeito
Destino cigano
Comigo não dá
Pra ficar amargando
Esperando o tempo passar
Até sonhando
E sem saber onde posso chegar
E ficar...”

(*Cigano* – Raimundo Fagner, 1978)

RESUMO

Objetiva-se neste trabalho produzir uma análise acerca do envolvimento profissional em diversos níveis do artista cearense Raimundo Fagner Cândido Lopes com a indústria fonográfica nacional, especialmente com a gravadora transnacional *Columbia Broadcasting System* (CBS) entre 1976 e 1981. Para tanto, busca-se relacionar os aspectos particulares deste setor produtivo ao ambiente artístico nacional da Música Popular Brasileira (MPB) nos anos em questão. Optou-se pela utilização dos aparatos teóricos e metodológicos da História Cultural, principalmente no que diz respeito ao uso plural de fontes históricas como recursos para a reconstrução do passado, com destaque para a seleção da documentação hemerográfica, imagética, estatísticas e orais. Assim, a categoria de memória possui lugar de destaque nesta pesquisa por permitir redimensionar o passado investigado no presente através da análise sobre os variados vestígios do passado contidos nessas fontes. A partir disso, foi possível perceber que o envolvimento de Fagner com a indústria fonográfica, notadamente entre os anos de 1976 e 1981, esteve marcado por diversos feitos que concorreram não só para a sua consolidação profissional e difusão de seu nome e sua obra, tanto no plano nacional como no internacional, mas também para garantir-lhe nesse espaço um ambiente de melhor adequação para a realização de seus trabalhos em diferentes aspectos – enquanto artista, produtor musical e diretor artístico do selo Epic, marca subsidiária da gravadora CBS –, investindo-lhe de grande liberdade para o desenvolvimento tanto de seus próprios trabalhos como dos de seus pares inseridos nesse ambiente profissional, na maioria dos casos através de seu intermédio. Estes acontecimentos convergem para alcançar maior compreensão sobre o processo de construção de consciência profissional desse sujeito no curso dos anos, decorrente de suas experiências acumuladas através de seu exercício profissional no ambiente da MPB, área essa vinculada em grande medida com a lógica comercial empreendida pela indústria fonográfica em seus negócios. Nesse sentido, a atuação profissional de Fagner serve tanto para refletir sobre os princípios de funcionamento da indústria fonográfica como o contrário.

Palavras-chave: Indústria fonográfica. Mercado fonográfico. Memória.

RESUMEN

Se pretende en este trabajo producir un análisis acerca del involucramiento profesional en diversos niveles del artista cearense Raimundo Fagner Cândido Lopes con la industria fonográfica nacional, especialmente con la grabadora transnacional *Columbia Broadcasting System* (CBS) entre 1976 y 1981. Con este fin, se busca relacionar los aspectos particulares de este sector productivo al ambiente artístico nacional de la Música Popular Brasileña (MPB) en los años en cuestión. Se optó por la utilización de los aparatos teóricos y metodológicos de la Historia Cultural, principalmente en lo que se refiere al uso plural de fuentes históricas como recursos para la reconstrucción del pasado, con destaque para la selección de la documentación hemerográfica, imagética, estadístico y orales. Así, la categoría de memoria tiene lugar de destaque en esta investigación por permitir redimensionar el pasado investigado en el presente a través del análisis sobre los variados vestigios del pasado contenidos en esas fuentes. A partir de eso, fue posible percibir que el involucramiento de Fagner con la industria discográfica, notablemente entre los años 1976 y 1981, estuvo marcada por diversos hechos que concurrieron no sólo para su consolidación profesional y difusión de su nombre y su obra, tanto en el plano nacional y en el internacional, pero también para asegurarle en ese espacio un ambiente de mejor adecuación para la realización de sus trabajos en diferentes aspectos – como artista, productor musical y director artístico de la etiqueta Epic, la marca subsidiaria de la grabadora CBS –, invirtiéndole de gran libertad para el desarrollo tanto de sus propios trabajos y de los de sus pares insertados en ese ambiente profesional, en la mayoría de los casos a través de su intermedio. Estos acontecimientos convergen para alcanzar mayor comprensión sobre el proceso de construcción de conciencia profesional de ese sujeto en el curso de los años, transcurrida de sus experiencias acumuladas a través de su ejercicio profesional en el ambiente de la MPB, área vinculada en gran medida con la lógica comercial emprendida por la industria discográfica en sus negocios. En ese sentido, la actuación profesional de Fagner sirve tanto para reflexionar sobre los principios de funcionamiento de la industria discográfica como lo contrario.

Palabras-clave: Industria fonográfica. Mercado fonográfico. Memoria.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Fagner em momentos distintos de sua infância e juventude.....	28
Figura 2- Capas das revistas <i>Realidade</i> e <i>O Cruzeiro</i>	48
Figura 3- Anúncio Show do Disco de Bolso d'O Pasquim	66
Figura 4- Anúncio do <i>Concerto da Meia Noite</i>	69
Figura 5- Anúncio do show <i>Muito Informal</i> , de Nara Leão	70
Figura 6- Jorge Ben, Fagner e Gilberto Gil no festival Phono 73.....	74
Figura 7- Fagner e Nara Leão	78
Figura 8- Fagner e a <i>Geração de Briga</i>	87
Figura 9- Fagner, “O poeta do gemido, do sufoco e do pânico”	100
Figura 10- Fagner e Ney Matogrosso.....	101
Figura 11- Fagner durante as gravações do LP <i>Ave Noturna</i> (1974).....	104
Figura 12- Ednardo no II Festival Nordestino da Música Popular	111
Figura 13- Belchior no IV Festival Universitário de Música Brasileira.....	112
Figura 14- Ednardo, 1974	129
Figura 15- Ednardo e Rodger Rogério no jornal O Globo (1973)	135
Figura 16- Capas das três edições do LP <i>Pessoal do Ceará</i>	137
Figura 17- Ednardo, Fagner e Belchior (1976)	146
Figura 18- Fotografia de Fagner publicada na revista <i>Veja</i> (1976).....	173
Figura 19- Anúncio do show <i>Encontro de MPB</i>	175
Figura 20- Fagner no estúdio da gravadora CBS (1976)	187
Figura 21- Fagner entre amigos	189
Figura 22- Fagner com chapéu de vaqueiro e óculos modelo aviator.....	200
Figura 23- Fagner na revista <i>Billboard</i> (EUA, 1979)	209
Figura 24- Fagner na capa da revista <i>Música</i> (1979)	217
Figura 25- Fagner no jornal do Brasil (1980)	224
Figura 26- Participação das gravadoras no mercado fonográfico nacional	232
Figura 27- Fagner em apresentação musical em Belo Horizonte (MG)	233
Figura 28- Rafael Alberti, Fagner e Mercedes Sosa.....	240
Figura 29- Roberto Carlos na capa da revista <i>Fatos e Fotos</i> (1969).....	259
Figura 30- Anúncio do “disco milhão” de Roberto Carlos.....	261
Figura 31- Selos Epic/CBS	268

Figura 32- Ricardo Bezerra	289
Figura 33- Capas dos LPs <i>Maraponga, Manassés, e Teti</i> (Epic/CBS)	292
Figura 34- Amelinha e Zé Ramalho	303
Figura 35- Capa e contracapa do LP <i>O Melhor 80 – Movimento Musical Brasileiro</i>	305
Figura 36- Detalhes gráficos da capa, contracapa e encarte do LP <i>O Melhor 80</i>	306
Figura 37- Selos do LP <i>O Melhor 80</i>	307
Figura 38- Patativa do Assaré e Fagner	310

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Comparativo entre vendas e execuções mensais de Ednardo (Compacto Simples <i>Pavão Misterioso</i> – RCA Victor)	161
Quadro 2 –	Comparativo entre vendas e execuções mensais dos LPs <i>Alucinação</i> (Belchior) e <i>Falso Brilhante</i> (Elis Regina)	166
Quadro 3 –	Lista das 20 músicas mais executadas na cidade do Rio de Janeiro (1976).....	169
Quadro 4 –	10 Melhores Lps Nacionais (Jornal Diário do Paraná)	190
Quadro 5 –	Discos sugeridos pela loja Hi-Fi (sedes da Rua Augusta, Shopping Ibirapuera e Shopping Iguatemi) como presente do dia dos namorados de 1977	192
Quadro 6 –	Posições de Roberto Carlos nas listagens do NOPEM (50 mais vendidos – RJ/SP).....	257
Quadro 7 –	Lista de discos que contam com a produção artística e/ou direção artística de Fagner na gravadora CBS (selo CBS/selo Epic – 1977 a 1981)	294

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABPD	Associação Brasileira de Produtores de Discos.
AI 5	Ato Institucional nº 5.
CBS	Columbia Broadcasting System.
CEUB	Centro de Estudos Universitários de Brasília.
CPC	Centro Popular de Cultura.
Cr\$	Cruzeiro(s).
DF	Distrito Federal.
EMI	Eletric and Musical Industries Ltd
EUA	Estados Unidos da América.
FIC	Festival Internacional da Canção.
FLAPF	Federação Latino-Americana de Produtores Fonográficos.
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.
IBOPE	Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística.
IFCH	Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
IPPM	Instituto Paulista de Pesquisas de Mercado.
LP	Long Play.
MAM	Museu de Arte Moderna.
MG	Minas Gerais.
MMB	Movimento Musical Brasileiro.
MPB	Música Popular Brasileira.
NCr\$	Cruzeiro(s) Novo(s).
NOPEM	Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado.
PANDISC	Parada Nacional de Discos.
RCA	Radio Corporation of America.
RGE	Rádio Gravações Elétricas Ltda.
RJ	Rio de Janeiro.
SIGLA	Sistema Globo de Áudio Visual.
SP	São Paulo
UFC	Universidade Federal do Ceará.
UnB	Universidade de Brasília.
UNE	União Nacional dos Estudantes.

UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas.
USP	Universidade de São Paulo.
VARIG	Viação Aérea Rio-Grandense

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	19
2	RAIMUNDO FAGNER: “O POETA DO SUFOCO, DO GEMIDO E DO PÂNICO”	38
2.1	INDÚSTRIA CULTURAL, CULTURA E FORMULAÇÃO DE UM ESPAÇO PROFISSIONAL ARTISTICO.	39
2.1.1	A MPB na década de 1960: formulação do ambiente artístico musical a partir da perspectiva cultural e midiática.	45
2.1.2	A projeção de Raimundo Fagner nos ambientes de festivais: os primeiros passos para a constituição de uma atuação profissional artística para a década de 1970.....	52
2.2	“FAGNER: O NOME DO CEARENSE QUE O RIO COMEÇA A OUVIR”: A PROJEÇÃO NO GRANDE CIRCUITO NACIONAL.	61
2.2.1	De 1971 a 1973: dos primeiros registros fonográficos ao prestígio como compositor.	63
2.2.2	Raimundo Fagner e sua atuação em shows: estratégias e expectativas comerciais.	68
2.2.3	<i>Manera Fru Fru Manera</i> : da realização ao rompimento.	77
2.3	“ELES É QUE TEM A OBRIGAÇÃO DE SABER QUE EU EXISTO”: A MARGINALIZAÇÃO DE FAGNER NO CENÁRIO DA MPB.....	84
2.3.1	“No time do passe livre”: a militância de Fagner pela preservação da liberdade artística e promoção dos trabalhos fonográficos de sua geração. ..	91
2.3.2	“ <i>Eu sou o tiro certo</i> ”: a volta de Fagner com o LP <i>Ave Noturna</i> e a contínua defesa de sua arte musical.	98
3	RAIMUNDO FAGNER, SEU TEMPO E SEUS PARES: O PERCURSO DOS CEARENSES PARA A PROJEÇÃO NA DÉCADA DE 1970.....	105
3.1	UM (PESSOAL DO) CEARÁ EM EVIDÊNCIA: NO RASTRO DO GRANDE PRESTÍGIO NACIONAL.....	107
3.1.1	Os primeiros festivais e a corrida para a vida profissional.....	108
3.2	A INSERÇÃO DOS ARTISTAS CEARENSES NO MERCADO FONOGRÁFICO NACIONAL: DA UNIÃO AO CISMA DE UM “PESSOAL”.....	114

3.2.1	O surgimento dos cearenses no mercado fonográfico: rotulação, folclorização e reivindicação de autonomia.	115
3.2.2	Oposição a noção de grupo e afirmação das individualidades: os artistas cearenses e a relação com o termo “Pessoal do Ceará”.....	123
3.2.3	Algumas conclusões sobre a discussão acerca do “Pessoal do Ceará” enquanto identificação para os artistas cearenses.	139
3.3	1976: O ANO DO CEARÁ NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.	145
3.3.1	Do Ceará ao Brasil via Saramandaia: a popularização de Ednardo através da canção <i>Pavão Mysteriozo</i>	151
3.3.2	<i>Alucinação e Falso Brilhante</i> : relações de apadrinhamento de Elis Regina na ampla projeção de Belchior em 1976.	163
3.3.3	O novo <i>Rei da Juventude</i> ? a contínua batalha pela consolidação artística e profissional de Raimundo Fagner.	171
4	RAIMUNDO FAGNER: O ALMUADÉM QUE AGORA CANTA SOBRE AS ALMÁDENAS DA CBS.....	181
4.1	“DEPOIS DOS BEATLES, SÓ EU”: A PROGRESSIVA CONSOLIDAÇÃO DE FAGNER COMO ARTISTA DE SUCESSO NO MERCADO FONOGRÁFICO BRASILEIRO.....	182
4.1.1	“Só não gosta de mim gente de quem nem deus nem cão gostam”: a crescente popularização do nome de Fagner no plano nacional.....	186
4.1.2	“Meu caminho é o da confusão, da loucura, é conturbado mesmo”: a exploração sonora/cultural de Fagner no LP <i>Orós</i> (1977).	196
4.1.3	“A hora está chegando e eu vou botar pra rachar”: a conquista da grande audiência no ambiente da MPB através do LP <i>Quem Viver Chorará</i> (1978/1979).....	207
4.1.4	“Este disco vai definir o resto da cacetada”: O LP <i>Beleza</i> , a canção <i>Noturno</i> e a efetiva consolidação de Fagner como astro da MPB (1979-1980).....	221
4.2	“¡AY, CORAZÓN ALADO! DESHOJARÉ MIS OJOS EN ESTE OSCURO VELO...”: O GRITO ÁSPERO QUE TRANSPASSA FRONTEIRAS E CONTINENTES.	231
4.2.1	“ <i>Cantar del pueblo andaluz</i> ”: A pesquisa cultural de Fagner sobre as tradições nordestinas, ibéricas/andaluzas e árabes convertida em produto fonográfico (LP <i>Traduzir-se</i> - 1981).....	234

5	É A ALMA DOS NOSSOS NEGÓCIOS: RENOVAÇÃO DA MPB OU EXPANSÃO DOS DOMÍNIOS DA CBS NO MERCADO FONOGRÁFICO BRASILEIRO?	248
5.1	A NOVA CBS: DA JOVEM GUARDA AO <i>BOOM</i> NORDESTINO NA MPB.....	254
5.1.1	Juventude e amor é uma brasa no mercado, mora, bicho?: A Jovem Guarda e o gênero musical romântico como orientação comercial da gravadora CBS na década de 1960.....	255
5.1.2	“O Nordeste foi muito menosprezado e de lá, justamente, virá a grande cacetada”: o selo Epic como espaço para a projeção de uma nova geração de artistas naturais do Nordeste Brasileiro.	262
5.2	A MÚSICA DO NORDESTE EM CENA: OS PRIMEIROS SINAIS DO SURGIMENTO DE UMA NOVA GERAÇÃO DA MPB NA GRAVADORA CBS.....	274
5.2.1	A gênese da nova geração de artistas na CBS: o caso de Amelinha e a produção de seu LP <i>Flor da Paisagem</i> por Fagner (1977).	276
5.2.2	A “meca da expressão nordestina”: a nova face profissional de Fagner como diretor artístico do selo Epic/CBS.	283
5.2.3	Os LPs <i>O Melhor 80</i> e <i>Soro</i>: os limites entre a prática comercial e o estímulo à produção de vanguarda expressados na imagem que a CBS buscou constituir sobre si e seus artistas.....	297
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	313
	REFERÊNCIAS.....	328

1 INTRODUÇÃO

Talvez a presença da música de Raimundo Fagner na minha vida se confunda até com todos os meus anos, por isso o *interesse na temática*. Criado desde meu nascimento no bairro do Jacarecanga, em Fortaleza, o que eu lembro muito bem na minha mais remota infância é das brincadeiras iniciais de meninos entre a avenida Tenente Lisboa e as ruas Olegário Mariano e Professor Jurema, compondo assim quase um quarteirão de trânsito só de meninos brincalhões. Digo “quase um quarteirão” pelo fato da Rua Jacinto Matos – esta em homenagem ao meu bisavô, avô de minha mãe – ser a rua que completava o quarteirão, mas apartada ao nosso frequente acesso por ser esta de maior trânsito de automóveis, portanto perigosa para a nossa infância. Nesse espaço relativamente delimitado, fazíamos um ajuntamento de meninos e promovíamos as maiores danações naquele lugar, pois no final de contas eu, juntamente com meu irmão Rogers – um ano e trezentos e sessenta e quatro dias mais velho do que eu – e demais amigos, sempre acabávamos explorando dia após dia a vizinhança no rumo da Vila São José até a região do Cemitério São João Batista e Liceu, do Monte Castelo, da Praia da Leste Oeste e Pirambu e assim por diante, gerando na minha mãe a aflição de não saber ao certo por onde andávamos, pois vivíamos, como ela dizia, “na buraqueira”.

E foi no trilho – não tão perigoso quanto os automóveis, pois sabíamos os seus horários e éramos alertados pelo seu apito – que proclamamos nosso local de lazer. Certa vez, vários meninos se reuniram e capinaram uma faixa do terreno da Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima (RFFSA) para fazer daquele lugar um campinho para disputar partidas de futebol. Embora nunca tenha manifestado qualquer grau de interesse pelo esporte, eu estava sempre lá, sobre o muro da RFFSA, acompanhando as movimentações – muro esse que tinha sua função utilitarista, pois era por volta das seis ou sete da noite que Rogers e eu nos “empoleirávamos” nele e esperávamos ver surgir lá longe a imagem do nosso pai, para então correremos para casa, pois sabíamos que o nosso velho gostava de chegar do trabalho e encontrar todos os filhos em casa. Esse muro dividia o trilho do espaço transitável da avenida Tenente Lisboa – que de avenida, no sentido próprio da palavra, não tinha nada, ficando em igualdade com qualquer rua estreita da região –, e acontece que o campinho e esse trecho do muro ficava defronte à casa de um antigo vizinho nosso, que foi durante muitos anos amigo do Renato, meu outro irmão, ainda mais velho.

Marcelo, o vizinho de quem falo, é aquele modelo de fã que facilmente compõem fã clubes ou coisas do gênero, embora eu ache que ele nunca tenha se vinculado a qualquer grupo dessa natureza. E ele tinha dois ídolos em especial que era de conhecimento de todos os demais vizinhos, porque muitos dos seus assuntos se centravam em torno de suas admirações: Bruce Lee e Raimundo Fagner. Inclusive lembro que certa vez, na copa do mundo de 1998, realizada na França, o Marcelo sugeriu para que o Eugênio, outro vizinho famoso na nossa rua pela arte de desenhar, decorasse o muro da RFFSA com os temas da copa, mas pediu para que incluísse nele um desenho do Bruce Lee, numa daquelas suas famosas poses de luta.

Tudo que eu disse até então são signos de memória que trago até hoje e que concorreram para o meu primeiro contato com a música de Fagner, pois foi nesse ambiente de brincadeira e de intervenções na rua em diversos graus que eu cresci tomando conhecimento da arte desse cantor de voz tão particular. A paisagem da minha rua foi essa durante muitos anos: enquanto a meninada disputava um “racha” no campinho, eu observava tudo do alto do muro ou sobre os galhos de um pé de castanhola, enquanto logo abaixo, do outro lado, Marcelo tomava a sua cervejinha sempre na companhia sonora de Fagner. Sucessos como *Canteiros*, *Revelação*, *Eternas Ondas*, *Noturno*, *Guerreiro Menino*, *Fanatismo*, entre outros, compuseram em grande medida a trilha sonora das minhas primeiras vivências brincantes na rua. E se por acaso eu estivesse em casa e de lá ouvisse a voz forte e marcante de Fagner em alto volume eu já deduzia com meus poucos anos de idade: é o Marcelo que ouve!

A memória de uma criança fixa algumas coisas e apaga outras, aliás, a memória de qualquer sujeito em qualquer faixa etária obedece a essa regra. Por isso arrisco dizer que a primeira memória que eu tenho da imagem fisionômica de Fagner foi também na casa do Marcelo. Era um tempo em que vizinhos frequentavam as casas vizinhas e dificilmente havia para a visita a restrição imposta ao espaço da sala. Era um tempo em que vizinhos, tal qual uma flecha certa, entrava pelo jardim e seguia direto pelo corredor, cruzando todos os vãos da casa, chegando por fim ao quintal, explorando nesse percurso toda a intimidade do lar. E no seu quarto havia dois pôsteres em uma parede, um do Bruce Lee e outro do Fagner logo ao lado. Talvez pela minha pouca idade eu não conseguisse diferenciar prontamente a distinção entre um e outro, já que na fisionomia eu os considerava detentores de semelhanças, pelo menos à primeira vista – cabelos volumosos e caídos sobre a testa, olhos pequenos, os rostos relativamente magros... É claro que vendo hoje não penso o mesmo, mas naquele tempo foi necessário chegar mais perto para ver em cada uma das imagens os seus respectivos nomes estampados.

Foi por esses meios que a imagem de Fagner e as suas canções detentoras de força interpretativa me foi apresentada ainda na infância, nessas vivências que considero familiares, na extensão da solidariedade entre as pessoas. Hoje muita coisa mudou naquela rua, no entanto, sempre que eu visito aquele lugar, pois minha mãe ainda reside na casa da nossa infância, e vejo o Marcelo na frente de sua casa curtindo sua cerveja e ouvindo Fagner, torna-se impossível não manifestar na memória, com tanta clareza, o Jacarecanga de vinte anos atrás. E são essas lembranças, esse apreço pelo vivido que me move para a produção deste trabalho, com a vantagem de estabelecer um acesso prazeroso e sempre facilitado às sensações da infância, de quando eu ainda pensava que, por não saber decorado por inteiro qualquer canção, achava que nunca ia gostar de música como hoje gosto. Eu estava enganado. Hoje entendo a linguagem musical como detentora de fundamental papel na vida humana sobre diversos aspectos.

A *música* tem representado, desde os registros mais antigos da história dos povos, como uma das mais essenciais manifestações da sensibilidade e criatividade humana. Seu caráter utilitarista se manifestou por meio de ritos religiosos ou como simples distração no seio do lar por aqueles que o compõem¹. Os cantos entoados em festividades assumem importante espaço e possui significativa carga comunicativa de acordo com o que se celebra ou comemora. Por ser um elemento tão presente no cotidiano, por marcar profundamente percursos pessoais e gerar sensações mais diversas, considero importante observar a música e suas propriedades mais gerais sob o olhar histórico. E é este o objetivo que assumo a partir daqui neste trabalho.

O percurso artístico e profissional de Raimundo Fagner na área musical está em sintonia com uma dada época, mas que se estende no curso dos anos justamente pelas

¹ Desde os tempos mais longínquos, a manifestação musical tem traduzido as mais variadas sensações humanas, na qual a alegria e a festividade se encarregaram de potencializar tal arte. O louvor religioso também figurou esse universo artístico, revelando nele elementos significativos do universo social humano. Como exemplo, cito as narrativas impressas no *Livro das mil e uma noites*, coletânea de textos de diversas autorias anônimas que circularam principalmente no mundo árabe a partir do século III (ou século IX do calendário cristão) e que trazem, através das narrativas de Šahrāzād (pronuncia-se *Xahrazād*) realizadas noite adentro as maravilhosas histórias que envolvem príncipes, gênios, criaturas fantásticas e personagens das narrativas bíblicas e alcorânicas, dando aos seus leitores o deleite dos textos acompanhados de lições filosóficas para a vida. A música é manifestada dentro dessas narrativas como expressão de valor no comportamento humano, servindo como diversão e combate aos males da alma e as aflições da vida. Como exemplo, destaco o trecho extraído da 59ª noite que contém a fala do terceiro dervixe, personagem esse que ganha voz através do complexo narrativo de Šahrāzād: “Quando anoiteceu, cara senhora, as moças se reuniram ao meu redor, e cinco delas foram ajeitar o banquete, enfeitando a mesa com grande quantidade de petiscos, essências aromáticas e frutas; também trouxeram taças de vinho. Acomodamo-nos para beber, e elas se sentaram ao meu redor, algumas cantando, outras tocando flauta, outras dedilhando alaúde, cítara e demais instrumentos musicais. Os copos e as taças circulavam entre nós, e fui tomado por uma alegria tal que me esqueci de todas as preocupações do mundo” (LIVRO..., 2006, p. 179).

significações a ela dadas pelos seus ouvintes e sobre isso é preciso que se diga que o exercício da audição se dá pela difusão musical, e que esta tem sua origem na produção e reprodução da mesma em suportes sonoros nos quais tais músicas se encontram contidos. Assim, justifico que, diante do crescente interesse do historiador no campo da história e música e o seu vasto leque de possibilidades, me empenho aqui em analisar criticamente não a obra de Fagner em si mesma encerrada, mas sim o seu exercício artístico nessa área profissional, privilegiando nesta reflexão a observação que diz respeito ao seu envolvimento com o setor fonográfico, um dos mais produtivos no Brasil no recorte temporal aqui delimitado.

Logo, esta pesquisa se dedica em analisar este percurso em sintonia com o ambiente artístico nacional na década de 1970 e no entrar da década seguinte, de maneira que, ao voltar o olhar sobre Fagner e seu trabalho, um ambiente cultural e mercadológico igualmente se revela a partir das atividades da indústria fonográfica e suas lógicas de funcionamento no Brasil. Por isso, busco inserir este artista no curso dos acontecimentos no país, tendo em vista, em especial, o seu envolvimento com as gravadoras pelas quais passou como contratado, principalmente a *Columbia Broadcasting System* (CBS), onde o artista permaneceu por anos, ali experimentando os seus primeiros grandes êxitos musicais e profissionais.

De maneira geral, este estudo volta-se para o percurso profissional de Fagner dentro dos primeiros anos de sua carreira profissional no Sudeste brasileiro, mas que diz muito de uma época e de uma área econômica em vasto crescimento no período que era o setor de produção fonográfica. Portanto, trata-se de um objeto histórico a ser analisado em suas especificidades.

Com este intuito, opto pela *história cultural* e suas diversas possibilidades de análise sobre tempos decorridos por estar fundamentada em grande medida nas novas questões levantadas e que visavam fornecer outras explicações diante da cada vez maior dinâmica humana e da cada vez menor possibilidade de alcançá-las através da história tradicional (PESAVENTO, 2004). Nesse cenário de “crise dos paradigmas explicativos da realidade” (Ibidem, p. 8), a história cultural surgiu como alternativa para maior reflexão sobre os acontecimentos do passado, não mais se firmando nas narrativas dos acontecimentos encerradas em si, como vinha sendo praticado pelos historiadores tradicionais. Em vez disso, a nova história manifestou como principal preocupação os acontecimentos a partir das análises de suas estruturas (BURKE, 1992). Nesse sentido: “Nós nos deslocamos do ideal da Voz da História para aquele da heteroglossia, definida como ‘vozes variadas e opostas’”

(Ibidem, p. 15), por compreender que “Tudo o que hoje acontece terá, no futuro, várias versões narrativas” (PESAVENTO, 2004, p. 16).

O advento da nova história atende em muito o presente estudo por favorecer o entendimento de que “a realidade é social ou culturalmente constituída” (BURKE, 1992, p. 11), logo, por compreender que “O que era previamente considerado imutável é agora considerado como uma ‘construção cultural’, sujeita a variações, tanto no tempo como no espaço” (Ibidem). Isto, certamente, torna possível o avanço sobre diversas perspectivas de análise referentes a acontecimentos do passado, em especial quando se privilegia não a ação ou o protagonismo dos “grandes vultos da história”, mas sim o entendimento de que esses acontecimentos são decorrentes de um conjunto de fatores culturais² advindos da ação humana no âmbito do social e do individual no transcorrer do tempo.

Sobre isso, importa destacar que a nova história contribuiu para o alargamento de horizontes no que se refere a temáticas e métodos, estimulada essencialmente pela crescente dinâmica da vida humana e as novas questões por ela despertadas. A partir dessas inquietações em que novas perguntas emergem, surgem igualmente novos objetos de pesquisa que exigem por consequência novas fontes que venham a dar conta dessas novas problemáticas (BURKE, 1992; PESAVENTO, 2004). Nesse sentido, a história cultural tem tido grande relevância nos últimos anos por ter proporcionado a “descoberta de novas fontes e ao desenvolvimento de novos métodos para explorá-las” (BURKE, 1991, p. 126).

Assim, as fontes históricas assumem posição privilegiada aqui nesse estudo por permitir a leitura e redimensionamento sobre determinado tempo histórico, de maneira que suas variedades e seus usos decorrem da necessidade de melhor compreender esse passado e a partir dele analisar seus aspectos mais relevantes para as questões aqui levantadas, pois do contrário:

Seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos, específicos para tal emprego. Quanto mais a pesquisa, o contrário, se esforça por atingir os fatos profundos, menos lhe é permitido esperar a luz a não ser dos raios convergentes de testemunhos muito diversos em sua natureza (BLOCH, 2001, p. 80).

² Sobre o alargamento do entendimento que o termo cultura adquiriu na nova história, Burke (2005, p. 43) esclarece que: “O termo cultura costumava se referir às artes e às ciências. Depois, foi empregado para descrever seus equivalentes populares – música folclórica, medicina popular e assim por diante. Na última geração, a palavra passou a se referir a uma ampla gama de artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por diante) e práticas (conversas, ler, jogar)”. Assim, a noção de cultura atualmente despertada no interior da nova história não está mais limitada a um entendimento restrito antes propagado pela historiografia tradicional, mas sim ligado a todo e qualquer tipo de ação humana, de maneira que a noção que o termo cultura desperta aqui é enquanto “um conjunto de significados partilhados e construídos pelo homem para explicar o mundo (PESAVENTO, 2004, p. 15).

Justamente pela maior oportunidade de acessar no presente informações variadas provenientes do passado, as diversas categorias de fontes que aqui recorro, que vão das fontes hemerográficas às fontes orais, passando por documentos originários de gravadoras, listas de execução e vendas de produtos fonográficos, imagens, além de fonogramas e informações contidas nas capas, contracapas, encartes e selos desses produtos, entre outros, tem servido positivamente para redimensionar o passado que aqui é em parte acessado. “Em parte” porque é preciso considerar as limitações que as fontes impõem ocasionalmente e que serão paulatinamente expostas no curso desta pesquisa, de acordo com as oportunidades que surgirão de apontá-las. No entanto, é preciso considerar a contribuição que estas tem trazido para a presente pesquisa tendo em vista a memória nelas contidas, tanto no caráter oral como no escrito e imagético.

Desta feita, importa destacar nas fontes históricas o que há de indispensável para a reflexão sobre o seu tempo de origem: a *memória*. Esta possui lugar privilegiado na presente pesquisa por ser um canal de acesso entre passado e presente. Nesse processo, é possível identificar nos vestígios do passado respostas para algumas questões levantadas na atualidade, considerando certamente as intencionalidades das fontes, as mensagens que elas ostentam e que desejam legar enquanto ideia a ser aceita ou o seu contrário, o silêncio. É preciso muita cautela durante o avançar do processo investigativo. Considerar a memória nos seus aspectos mais abrangentes – oral, textual, imagético e assim por diante – e seu alto grau de subjetividade é um procedimento necessário na intenção de reconstruir dado acontecimento.

As memórias explicitadas pelas fontes orais assumem, para dar um exemplo, certo grau de distinção por serem estas manifestações do passado situadas no presente. Contudo, não se deve entender com isso que as narrativas orais exponham um retrato fiel do passado, da exata maneira como ele se deu. Primeiro porque os acontecimentos ocorrem e suas testemunhas passam a dar a eles significados, revelando leituras distintas sobre o mesmo evento, evidenciando dessa forma uma linha tênue entre a memória individual e social e que pode ser caracterizada por um “processo coletivo de rememoração” (THOMSOM; FRISCH; HAMILTON, 2006). Segundo, e ainda de maneira aproximada, porque a memória serve enquanto mecanismo de armazenamento de informação, mas que não se encerra nisso, pois no curso dos anos e fundamentada nesse acúmulo, passa-se a formar ideias novas (FENTRESS; WICKHAM, 1992), de maneira que a memória é a manifestação do passado no presente a partir não de um resgate desse passado, mas sim de sua evocação no presente e das

avaliações sobre os fatos narrados no conjunto deles com outros que passam igualmente a serem relevantes no curso dos anos.

Sobre esses aspectos que apontam para maiores possibilidades de pesquisas, o campo da história oral tem representado uma verdadeira polifonia na seara da produção historiográfica, em especial pela sua constituição fundamentada na “confluência multidisciplinar” (LOZANO, 2006, p. 18), a qual direciona os adeptos desta metodologia a procurar “destacar e centrar sua análise na *visão* e *versão* que dimanam do interior e do mais profundo da experiência dos atores sociais” (Ibidem, p. 16, grifo do autor), tornando assim os resultados das pesquisas mais ricos em suas diversas possibilidades de abordagem.

Entretanto, ao observar as vozes provenientes da relação entre entrevistador e entrevistado, é importante considerar que “O que o narrador recebe, em primeiro lugar, é a escuta. A idéia que a história oral dá voz aos sem vozes é uma ilusão arrogante” (PORTELLI, 2005, p. 52). A cooperação entre pesquisador e entrevistado na produção da fonte oral não deve ser encarada a partir de protagonismos distintos ou de pesos supostamente diferentes, pois se o segundo contribui com suas memórias e narrativas correntes das mesmas, isto se dá pelas provocações feitas pelo entrevistador que, motivado por questões que o inquietam, acaba por contribuir nesse processo de produção da fonte oral³. É essa interação singular que produz a fonte, assim como ocorre nos questionamentos levados às fontes textuais. Nesse sentido, não se trata de uma ausência de voz, mas sim de uma ausência de escuta, seja por desinteresse ou mesmo por negação à mesma.

Relacionando de forma mais direta ao caso do estudo que aqui busco levar a efeito, não se trata propriamente de entender que há para esses sujeitos aqui investigados uma negação de escuta, pois tanto Fagner como outros sujeitos aqui ouvidos experimentaram, em graus diversos, da atenção que a mídia de maneira geral dava e ainda dá a seus trabalhos e suas vidas. Mas o que se diferencia entre esses veículos e a presente pesquisa é a forma de abordagem, precisamente na maneira de expor as informações colhidas e as leituras realizadas sobre a mesma, enfim, o enfoque distinto que naturalmente há entre os objetivos de jornalistas – ou dos demais profissionais dedicados em acompanhar a vida de celebridades – e os dos historiadores em perceber nessas celebridades sujeitos partícipes da vida cultural em sociedade.

³ No que diz respeito a essa relação entre entrevistador e entrevistado, é ainda Portelli que argumenta que “Junto ao *eu* do informante está o *eu* do historiador: uma relação que é acentuada pelo facto de ambos serem narradores. O informante é, em certa medida, historiador; e o historiador é, em certa medida, parte da fonte” (PORTELLI, 2013, p. 38), caracterizando a história oral nesse aspecto enquanto “gênero multivocal” (Ibidem, 2010, p 20).

De igual modo, cabe destacar que a memória presente nesta e nas demais fontes não são suficientes para explicar aquilo que me inquieta senão a partir de uma leitura crítica e atenta sobre aquilo que me chega enquanto informação. Suas intencionalidades estão ali e cabe ao historiador, através de sua “veia crítica”, realizar uma leitura sobre as motivações para compreender porque algo foi registrado da exata maneira que foi. É preciso que se diga que não se trata apenas de uma investigação sobre narrativas orais de sujeitos partícipes de dado acontecimento no interior da vida cotidiana, mas sim de um procedimento metodológico destinado a tudo aquilo que tem sua origem no passado e que detém memória.

Nesse sentido, os documentos textuais são aqui encarados enquanto registros de um dado momento, uma espécie de clique fotográfico que apreende um acontecimento, cristalizando-o na sua forma e resistindo ao tempo até chegar ao acesso no presente. Nesse ínterim muito se perde, parte se torna inacessível, trancados em gavetas particulares e outra parte, por fim, realiza sua viagem pelos anos até chegar a atender as necessidades do historiador. No entanto, assim como a história, os documentos nem sempre encerram sua jornada num ponto específico. O ponto de chegada nem sempre está delimitado, nem mesmo recebem uma última avaliação, uma palavra final de seus analisadores. Um mesmo documento está passivo de diversas leituras, podem revelar aspectos nem sempre percebidos por todos aqueles que o acessaram e se ocuparam em decifrá-lo até então.

Tendo esse entendimento enquanto norte a ser alcançado no presente exercício investigativo, as fontes históricas de maneira geral são mananciais de possibilidades que permitem reconstruções do passado. Nesse sentido, o material de imprensa – jornais e revistas – fornecem subsídios para alcançar na medida do possível os acontecimentos mais relevantes na carreira de Fagner, a exemplo daquilo que tenho me ocupado a investigar. São elementos indispensáveis para a feitura historiográfica por dar a conhecer alguns dos principais momentos da jornada do artista no interior da Música Popular Brasileira (MPB), mas isto, claro, levando em consideração a seleção realizada pelos periódicos e suas intenções em veicular somente “aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público” (LUCA, 2008, 139). As críticas musicais, os textos jornalísticos informativos, anúncios de shows, imagens estampadas, tudo isso são rastros deixados pela fama alcançada por Fagner na década de 1970 e que servem tanto para refletir e analisar como para narrar e mapear sua atuação no plano nacional. De igual maneira, suas falas reproduzidas nos periódicos são vestígios de um tempo e isso é a atestação do oral convertido em escrito. Nesse aspecto, é possível que algo tenha se perdido no curso das transcrições destinadas a publicação, assim como algo possa ter sido

alterado, mas não deixa de ser por isso a memória, ou melhor dizendo, fragmentos de memórias de um tempo, uma manifestação do passado no presente através da resistência e presença desses textos no avançar desses anos. Tendo isso em vista, é preciso entender as fontes hemerográficas enquanto memória textual, muitas vezes originárias de uma memória oral. Muitos documentos – e entre eles jornais, revistas, entre outros – tem seu conteúdo nascido de reminiscências reveladas pelas narrativas orais (PORTELLI, 2013).

Nesse sentido, destaco aqueles outros documentos que, sejam pelo registro sobre uma época ou pela mensagem que ele desejava passar para a posteridade, conquistam lugar neste estudo por revelar nas suas entrelinhas, ora questões, ora respostas que permitem redimensionar o tempo histórico investigado. A exemplo disso destaco as listagens que mediam as vendas, as execuções radiofônicas e os níveis de audiência de determinados fonogramas. São elas precisamente as listas do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), voltada para os registros de vendas e execuções; da Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado (NOPEM), que media as vendas e da Informa Som, que listava as músicas mais executadas nas rádios. Tratam-se de registros específicos de uma determinada época, mas que revelam certas limitações, intencionalidades e silêncios. Sobre essas questões, terei a oportunidade de problematizá-las mais adiante quando for oportuno, mas vale a pena adiantar que parte disso se justifica pelo grande sigilo que as empresas fonográficas mantinham sobre os seus faturamentos (MORELLI, 2009; VICENTE, 2014).

De igual maneira, as fontes provenientes de produtos fonográficos de modo geral – fonogramas, capas, contracapas, encartes, imagens, informações de ficha técnica e selos dos LPs e assim por diante – também desempenham importante papel por dar a conhecer aspectos interessantes para as questões aqui levantadas. São igualmente retratos de uma época, contendo mensagens ora explicitadas, ora expostas de forma mais sutil. Tanto as listagens que medem vendas e execuções como os produtos fonográficos em si tornam possível obter maiores conhecimentos sobre esse setor produtivo em largo crescimento no Brasil durante o período que busco aqui investigar, e isto, claro, sempre relacionando com o percurso artístico e profissional de Fagner e o seu envolvimento com este setor.

A memória, tanto aquela originária da oralidade como esta proveniente da escrita, tem em comum a palavra que revela discursos, sejam eles resultantes das percepções do passado sobre o presente ou aqueles cristalizadas textualmente. Nesse aspecto, é preciso ter em vista que, “Com efeito, a oralidade e a escrita não existem separadamente: se muitas fontes escritas são baseadas na oralidade, a oralidade moderna está situada na escrita”

(PORTELLI, 2013, p. 32). Mas há, igualmente, aquelas contidas em imagens e que possuem informações essenciais para redimensionar determinado tempo histórico. Nesse sentido, as imagens – fotografias, recortes de jornais, capas e selos de discos e assim por diante – são uma evocação simultânea *ao* e *do* passado e que tem muito a revelar a seu respeito, de modo que é possível encará-las “Exactamente como os textos”, pois “as imagens formam uma classe ao mesmo tempo funcional e morfológica. Mas, comparada com os textos, distinguem-se principalmente pelo carácter dos signos que contém e que já não são, no seu caso, idênticos aos signos da escrita” (POMIAN, 1998, p. 83).

Figura 1 - Raimundo Fagner em fases distintas de sua infância e juventude. As imagens assumem aqui enquanto fontes históricas uma evocação da memória do artista a partir de seu percurso pessoal enquanto sujeito. A reflexão sobre estas imagens ganham dimensão maior ao perceber a transferência das mesmas do âmbito privado para o público, pois que, de origens de seus documentos pessoais – percebe-se inclusive em uma o reaproveitamento da mesma já carimbada por alguma instituição e anteriormente contida em algum documento pessoal – passaram a figurar num encarte de *Long Play* (LP) por ele lançado em 1985 e que foi amplamente reproduzidas nas cópias dos mesmos e que puderam ser acessadas por seus consumidores. Trata-se de parte da sua vida que o mesmo desejou dar a conhecer a seus fãs.



Fonte: FAGNER, 1985.

Desta feita, tendo em vista que “Alguns historiadores têm proporcionado valiosas contribuições à nossa visão do passado – e do local em que nele está inserido o material visual – usando as imagens de uma forma sofisticada e especificamente histórica” (GASKELL, 1992, p. 237), compreendo, a despeito dessas aproximações, que “A cultura visual aparece com especificidade própria, como uma noção de distinção em relação à cultura letrada” (KNAUSS, 2006, p. 111), tornando possível, portanto, a abertura de caminhos para novas oportunidades de análise sobre a história. Com efeito, importa aqui pensar as imagens selecionadas e contidas neste trabalho enquanto elementos que avançam para além da simples ilustração, pois elas, enquanto detentoras de memória, revelam construções daquilo que se pretende legar por intermédio de mensagens⁴, as quais contêm em seu interior o registro de uma época a ser transmitida como “mensagem que se processa através do tempo”, possibilitando a leitura sobre as mesmas (CARDOSO; MAUAD, 1997, p. 406).

A partir deste alargamento de possibilidades no campo da história cultural, torna-se perceptível que não só as imagens ganharam destaque nessa nova forma de produção historiográfica, mas também toda a atividade humana que concorre para a produção de fatos e que contém em si uma historicidade. São justamente essas atividades que são canalizadas para a análise do historiador que tem se preocupado cada vez mais em compreender tudo aquilo que diz respeito aos mais variados aspectos do ser humano, seja em se tratando de si ou de sua presença na sociedade. Portanto, “Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele” (BLOCH, 2001, p. 79).

Nesse sentido, ao captar a memória nas fontes históricas de diversas naturezas – textos documentais, jornais e revistas, imagens, sejam estes provenientes de empresas ou de indivíduos, narrativas orais, entre outros – torna-se possível alcançar algumas respostas para as questões mais urgentes do presente. Compreender nessas mesmas fontes convergências e divergências, em ritmos que concorrem para construções de memórias sociais ou contestações das mesmas, tendo como ponto de partida a ação da memória individual no interior da vida social e cotidiana, é indispensável no intento de refletir sobre o passado.

⁴ Tendo isso em vista, é preciso considerar que as imagens concorrem para a construção de uma autoimagem e que este processo se vincula tanto a constituição de uma identidade como de uma memória que se deseja legar para a posteridade, expondo a forma como se deseja ser lembrado. Nesse sentido: “Quando recordamos, elaboramos uma representação de nós próprios para nós próprios e para aqueles que nos rodeiam. Na medida em que a nossa “natureza” – o que realmente somos – se pode revelar de um modo articulado, somos aquilo de que nos lembramos. Sendo assim, então um estudo da maneira como nos lembramos – a maneira como nos apresentamos nas nossas memórias, a maneira como definimos as nossas identidades pessoais e colectivas através das nossas memórias, a maneira como ordenamos e estruturamos as nossas idéias nas nossas memórias e a maneira como transmitimos essas memórias a outros – é o estudo da maneira como somos” (FENTRESS; WICKHAM, 1992, p. 20).

Além do uso variado de fontes, o crescente interesse dos historiadores sobre os diferentes aspectos das manifestações humanas nas sociedades as quais compõem os tem direcionado a explorar outros campos que possibilitem a otimização de seus trabalhos. Nesse sentido, o contato com outras ciências tem permitido à ciência histórica uma expansão no que diz respeito a temas e métodos nela empregados, firmando-os assim numa relação de interdisciplinaridade (BURKE, 1992). No interior dessa nova realidade vivenciada pelos historiadores tem surgido de maneira cada vez mais evidente o empenho dos mesmos em produzir análises “setorizadas”, manifestando de forma crescente o interesse sobre assuntos diversos que vai da arte a educação, afastando-os cada vez mais da ambição sobre a escrita de “culturas totais” (Idem, 2000, p. 234).

Portanto, justificando o presente estudo sob a perspectiva da história cultural e sua interdisciplinaridade, busco realizar uma análise referente a atuação artística e profissional de Fagner na gravadora CBS entre os anos de 1976 e 1981, mas refletindo esta mesma atuação em conjunto com o ambiente social no qual ele se encontrava inserido, assim como não me restringindo apenas a este momento específico, pois que para que se possa compreender melhor essa sua fase profissional, faz-se necessário analisar criticamente seus primeiros passos na vereda da profissionalização na área musical, mesmo porque o ofício do historiador “consiste em isolar um fato para demonstrar e provar em seguida que ele não é nada sem os outros e faz evidentemente parte de um grande conjunto de outros mecanismos e acontecimentos” (FARGE, 2011, p. 74).

Assim sendo, de nada vale enquanto conhecimento observar esse percurso destacado por total da área profissional a qual ele se dedicou, muito menos sem considerar os elementos que concorreram para a sua popularização. Logo, a *indústria fonográfica* nacional obtém lugar privilegiado neste estudo por ser o canal encontrado por Fagner para atuar profissionalmente e popularizar sua obra em diversos níveis através da difusão de produtos fonográficos vinculados ao seu nome. Igualmente, o próprio cenário social e os seus meios de comunicação são também aqui vistos enquanto elementos partícipes no processo de sua projeção.

Nesse sentido, diversos estudos que tratam da indústria fonográfica sob várias perspectivas têm sido aqui amplamente utilizados a fim de enriquecer a discussão acerca do tema e a relação desse setor produtivo com o percurso de Fagner enquanto artista profissional. O trabalho de Morelli (2009), por exemplo, ao analisar a indústria fonográfica durante a década de 1970 e as relações existentes entre artistas e gravadoras no âmbito profissional e na

produção de arte a ser convertida em bem cultural de consumo, tem subsidiado em grande medida as discussões que aqui tenho buscado levar a efeito, principalmente no que diz respeito a uma oposição à ideia de “uma sociedade totalmente dominada pelo fetichismo da mercadoria”, na medida em que entende que os “objetos adquirem para eles outros significados que não o mero valor de troca” (Ibidem, p. 39). Desta maneira, seu estudo permite alcançar uma visão ampliada acerca das formas como esses produtos são inseridos no interior das sociedades, levando em consideração as diversas nuances de consumo e suas especificidades⁵.

Portanto, ao estabelecer essa análise, a autora organiza uma crítica que diz respeito às “teses universalmente válidas” empreendidas pelos teóricos frankfurtianos – e em especial ao filósofo alemão Theodor Adorno – no que diz respeito à indústria cultural (MORELLI, 2009, p. 38). Como demonstração disso, a autora justificou sua busca em analisar a indústria fonográfica enquanto ramo particular nesse universo de produção de bens culturais de consumo.

No interior de seu estudo, o que emerge enquanto reflexões indispensáveis para a presente pesquisa são as formas como são produzidas e divulgadas as imagens daqueles artistas envolvidos no sistema comercial das gravadoras. De maneira mais específica, a autora recorre aos exemplos dos artistas cearenses Belchior e Fagner, justificando essa escolha com o seu recorte temporal adotado pelo sucesso alcançado pelos dois no referido contexto. Assim, a autora expõe acerca da construção de suas imagens, suas relações com seus ambientes profissionais a partir das mesmas e as ressonâncias disso geradas na imprensa, em especial entre os críticos musicais. A análise em si já desempenha importante papel no que busco expor aqui. No entanto, ela ganha maior força por abordar de forma direta o caso de Fagner, sujeito que tenho me ocupado em analisar na abrangência de suas ações no período.

Ao passo que esta discussão me auxilia aqui, busco fundamentar igualmente que “a indústria do disco no Brasil tem uma história, características e dinâmica próprias, o que nem sempre fica claro nas discussões sobre o tema” (VICENTE, 2014, p. 15), de maneira que tal setor produtivo assumia aspectos próprios no período em que este estudo se ocupa, com uma

⁵ E aqui é preciso expor que a noção de consumo não se encerra somente no ato de adquirir determinado produto disponível no mercado, mas sim que a disponibilidade e o acesso indireto a esses produtos na mídia de maneira geral – rádio, televisão, cinema, e assim por diante – estimulam outras formas de consumo, pois: “Do conjunto das mercadorias produzidas pela indústria cultural, ela se distingue pela grande interação que estabelece com todos os *media*. Além de poder ser ouvida no toca-discos (ou similar) de cada um a partir do ato de compra ou escolha do formato, a música está presente no rádio, na televisão, no cinema, na publicidade, nos computadores, nos ambientes de todo o tipo” (DIAS, 2000, p. 15, grifo da autora). Nesse aspecto, é necessário também levar em consideração o consumo enquanto ação racional praticada pelos cidadãos que ao exercer essa prática, reveste-a de inúmeros significados (GARCÍA CANCLINI, 2010).

lógica de funcionamento marcada por uma “crescente racionalização da atuação da indústria”, mas que “isso não significa que ela não comporte espaços de resistência, contramarchas, confrontos e, em muitos momentos, seja influenciada pela ação de atores individuais” (Ibidem). No que diz respeito a este ponto e focando em especial no percurso de Fagner, suas posições diante de sua vida profissional e sua relação com as gravadoras por onde passou enquanto contratado, juntamente com a imagem constituída por ele e para ele no período – levando em consideração, neste último caso, a ação da crítica musical em circunscrever os artistas em determinadas posições ou, no limite desse entendimento, em tipificações – dão a entender de maneira ampliada as relações travadas no interior desse espaço, fundamentadas numa oposição conceitual compreendida entre os artistas, enquanto “sujeito da cultura” e gravadoras e seus profissionais, enquanto “sujeito da indústria”, mas que não se encerra numa divisão rígida, dada a maleabilidade em torno das necessidades de cada um no que diz respeito à subsistência, no caso do artista, e a apropriação da cultura para a posterior conversão em objeto destinado ao consumo, no caso dos profissionais atuantes no ramo fonográfico (MORELLI, 2009, p. 170).

O universo da indústria fonográfica na década de 1970, em especial, é caracterizado por significativas transformações eclodidas desde a década de 1950 e que marcou em grande medida os anos seguintes (VICENTE, 2014), fazendo surgir uma estrutura que proporcionou cada vez mais a popularização do artista e em especial de sua imagem, quando este passou a adquirir destaque com o advento do LP enquanto formato por excelência para a veiculação de sua obra (DIAS, 2000); sobretudo na segunda metade da década de 1960, quando o artista e sua imagem adquiriu maior valor na cena musical, gerando por conseguinte o crescente aumento de lucro para a indústria a partir da força do LP enquanto importante suporte físico de veiculação musical, em vez dos espaços limitados dos Compactos Simples e Compactos Duplos⁶ (VICENTE, 2014).

Foi nesse cenário de crescente importância do artista e de consolidação da indústria fonográfica no Brasil enquanto setor produtivo que Fagner surgiu profissionalmente divulgando sua arte a partir dos seus mais diversos referenciais culturais, firmados em grande medida nos seus deslocamentos espaciais e as formas de leituras empregadas pelo mesmo sobre tudo aquilo com que teve contato. De igual maneira, o avanço da indústria no Brasil, com a instalação de representantes filiais de gravadoras estrangeiras e o crescimento desse

⁶ O disco Compacto é um disco do tipo Long Play (LP), mas de menor duração. Enquanto o LP comporta em torno de cinco a seis faixas musicais em cada um de seus lados, o Compacto Simples comporta uma faixa em cada lado. Há também o modelo Compacto Duplo, este comportando duas faixas em cada lado.

negócio durante toda a década de 1970, possibilitou aquilo que Dias (2000) aponta como *mundialização da cultura*, firmado na produção musical no âmbito nacional, mas atrelado ao contato com sonoridades de origem internacional e que adentraram no mercado nacional a partir da relação entre as empresas internacionais – ou matrizes – e suas filiais representantes no Brasil, de maneira que “Ao mimetizarem-se nas realidades e na produção cultural nacionais, essas empresas ‘eufemizam’ a sua atuação como agentes externos, conquistando espaço para sua legitimação” (DIAS, 2000, p. 38). Disso resultou em certos aspectos a constituição da arte musical de Fagner num diálogo entre o global e o local e fundamentado na hibridação cultural (GARCÍA CANCLINI, 2015).

Portanto, compreender o percurso artístico de Fagner no interior da sua vida profissional é indispensável para alcançar maior entendimento acerca das principais características de sua obra no referido contexto, assim como do avanço das mesmas no território nacional e posteriormente internacional. De igual maneira, ajuda a visualizar as razões que concorreram para o seu êxito profissional enquanto artista, levando em consideração os variados meios empregados para a popularização de sua obra em diversos níveis. Assim, analisando suas posturas diante de sua vida profissional no curso desses anos torna-se possível também interpretar suas ações no que diz respeito ao seu envolvimento no universo profissional fonográfico para além da condição de artista e em especial enquanto profissional atuante de forma mais direta em atividades ligadas à produção e direção de seus próprios trabalhos fonográficos, como também dos de outros artistas, motivo pelo qual o exercício profissional na qualidade de artista e de produtor musical – ou artístico – são dois aspectos fundamentais de seu percurso que ganham destaque neste estudo.

Tal percurso e suas especificidades passam a ganhar sentido quando se busca redimensionar esse contexto através das fontes históricas em suas diversas formas. Seus usos firmados em suas naturezas diversas tornam possível obter maior alcance sobre o passado, muito embora deva-se compreender as limitações que as mesmas impõem, como já foi dito anteriormente. No entanto, vale observar que elas assumem importante papel por informar sobre o passado, auxiliando, através do emprego de uma leitura crítica e reflexiva do historiador, a reconstrução do mesmo no presente. As questões levantadas pelo historiador no avançar de seus passos pela vereda da investigação encontram nas fontes históricas respostas para as suas indagações. Não se trata, portanto, de assumir irracionalmente o discurso das fontes, mas sim de produzir, a partir das mesmas e do conhecimento que se tem sobre o

passado, um discurso amparado pela criticidade, função esta indispensável no exercício de produção historiográfica.

Justificadas as opções teóricas e metodológicas empregadas neste estudo, cabe esclarecer que dividi o mesmo em *quatro partes* que abordam fases significativas da carreira de Fagner. Nesse sentido, embora o foco desse estudo esteja voltado para a análise de sua atuação na gravadora CBS como artista contratado e como profissional atuante na área musical, especificamente na qualidade de produtor e diretor artístico nesta empresa, assim como na sua ampla projeção nacional alcançada em grande medida na segunda metade da década de 1970, com sucessos radiofônicos como *Revelação*, *Noturno*, *Fanatismo*, entre outros, e os processos que concorreram para a popularização de sua obra em outras regiões do mundo, optei por apresentar ao leitor os primeiros passos desse artista e a constituição de sua visão sobre a sua profissão adotada na primeira metade da década de 1970.

Assim, embora justifique o recorte temporal desta pesquisa compreendido entre 1976 e 1981 – momentos que marcam a inserção de Fagner na gravadora CBS como artista contratado em 1976 e o posterior início e encerramento de suas atividades como produtor artístico entre 1977 e 1981 e, ao mesmo tempo, a consolidação de sua imagem no exterior com o lançamento do LP *Traduzir-se* na Europa e América Latina no último ano deste recorte –, considero útil analisar criticamente os momentos antecedentes a essas realizações pois deram a Fagner as suas primeiras noções como profissional atuante na área da música popular no Brasil e revelam, nesse sentido, suas formas de se posicionar diante de questões mais comuns nesse ambiente de trabalho.

Na primeira parte deste texto, será dada ênfase na análise acerca da constituição de um ambiente cultural no país na década de 1960, que possibilitou a inserção de Fagner como artista e profissional no início da década seguinte, atuando inicialmente em festivais de música no decorrer de seus deslocamentos espaciais – Fortaleza, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro – e posteriormente sua inserção no mercado fonográfico através de seus primeiros registros musicais em discos. Nesse aspecto, minha reflexão se centrará na relação entre os festivais de música e a indústria fonográfica como canal para a projeção de artistas estreantes (CASTRO, 2008; MELLO, 2003). Utilizo uma abordagem que diz respeito aos seus primeiros passos na seara profissional no ambiente da MPB, levando em conta suas motivações e dificuldades para se firmar como artista popular e tendo em vista nesse aspecto a relação entre artistas contratados e gravadoras contratantes, assim como os conflitos decorrentes desse envolvimento. Sobre este último ponto, Morelli (2009) contribui significativamente através de

seu estudo sobre a indústria fonográfica nacional na década de 1970 por apresentar aspectos particulares deste setor produtivos e as relações estabelecidas entre artistas, gravadoras e demais profissionais atuantes nesse meio.

Para analisar os mecanismos necessários para a projeção de um artista iniciante na mesma condição de Fagner, exponho o cenário cultural e profissional da década de 1970 a partir das distinções visualizadas com a década anterior, que possibilitou a popularização dos trabalhos de artistas como Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso, Wilson Simonal e assim por diante. Desta forma, é possível ver que, diferente do ambiente midiático partilhado por essa geração de artistas, a década seguinte teve como uma das principais características o gradual fechamento de canais dessa natureza, gerando nesse processo uma relativa ausência de espaços para a exposição dos trabalhos da nova geração, da qual Fagner fez parte, e legando muitos desses sujeitos a uma condição de relativo anonimato. O advento da telenovela e a popularização da música estrangeira no Brasil são causas relevantes para o estabelecimento desse entendimento (DIAS, 2000; SCOVILLE, 2008).

Na segunda parte, o que surge como principal reflexão é o mesmo percurso de Fagner anteriormente analisado, mas agora em sintonia com seus pares cearenses e o objetivo de consolidarem-se profissionalmente na área musical. Para tanto, abordo o percurso que levou da inserção à projeção nacional em meados da década de 1970 dos artistas cearenses aplicados profissionalmente na área musical. No interior dessa análise serão problematizados os meios recorridos para suas projeções – festivais, registros fonográficos – em consonância com a forma como seus trabalhos foram assimilados no Sudeste brasileiro. A noção de grupo entre os artistas cearenses e amplamente exposto em particular pelas críticas musicais da época é aqui motivo para análise, observando os limites a serem levados em consideração para o entendimento que o termo “Pessoal do Ceará” sugere na sua abrangência e relativa indefinição. Oferecem importantes subsídios para esta reflexão, os trabalhos de Aires (1994), Castro (2008), Guedes (2012) e Rogério (2008) por se dedicarem em especial no que diz respeito à projeção dos artistas cearenses em diversos níveis e sob várias perspectivas.

Estas duas partes englobam um período importante para o que busco analisar aqui – a atuação artística e profissional de Raimundo Fagner na gravadora CBS. Embora estejam separadas a partir das temáticas em cada uma contidas – o percurso de Fagner relacionado ao ambiente cultural da MPB de então e, posteriormente, esse percurso em comparação ao de seus pares cearenses –, ambas localizam Fagner em um tempo circunscrito e evidenciam as principais características da indústria fonográfica do período, compreendido entre o final da

década de 1960 e 1976, revelando aspectos significativos que concorreram para a construção das posições profissionais deste artista no interior do ambiente de produção fonográfica, que o caracterizaram pelo menos até o final do recorte temporal aqui adotado.

Em seguida, exploro a fase profissional deste artista como contratado da gravadora CBS. Desta forma, na terceira parte, a discussão que emerge diz respeito ao trabalho desenvolvido por Fagner nesta empresa, em especial nos seus registros fonográficos realizados no período e seus mais variados desdobramentos. As suas atividades em estúdio, os resultados das músicas gravadas em termos de vendagem e audiência e os exercícios para a promoção das mesmas na mídia de maneira geral são aqui analisados a partir da posição do artista diante de sua vida profissional. Tendo isso em vista, evidencio as mudanças e permanências das posições de Fagner em termos de popularidade e de consciência profissional, estando a primeira relacionada com a fase de crescente êxito de suas canções no mercado fonográfico e posterior internacionalização de sua carreira; enquanto que a segunda se justifica a partir da comparação entre seus discursos iniciais veiculados na imprensa entre 1973 e 1976, marcados por uma forte contestação ao sistema fonográfico e suas lógicas comerciais de funcionamento com os declarados posteriormente, no qual ele atribui em especial ao seu público a razão de seu sucesso. O objetivo aqui é analisar essas transformações que se referem à visão de Fagner sobre o ambiente no qual ele se encontrava inserido, assim como a manutenção de suas convicções sobre o assunto.

Na última parte deste trabalho o foco ainda consiste em sua atuação profissional na gravadora CBS, não mais apenas como artista, intérprete que empresta sua voz aos produtos fonográficos lançados no mercado vinculados à marca desta empresa, mas sim enquanto profissional atuante nos estúdios na qualidade de produtor e diretor artístico do selo Epic, marca subsidiária desta gravadora e atuante em várias partes do mundo. O período abordado compreende os anos entre 1977 e 1981, quando é possível ver o empenho de Fagner em encorajar os trabalhos de artistas estreantes, em sua maioria naturais do Nordeste brasileiro, dentre os quais alguns do Ceará – razão pela qual parte dessa geração ficou conhecida como *Cearenses Bem Sucedidos*, em referência à sigla CBS. Nessa fase específica de sua vida, percebo o seu maior grau de envolvimento com a indústria fonográfica através de trabalhos mais voltados para o ambiente de estúdio, pois foi nesse período que o artista atuou no trabalho de produção musical de diversos artistas, primeiramente ainda no âmbito do selo CBS e posteriormente através do selo Epic. Desta feita, o objetivo é analisar criticamente a contribuição de Fagner para o surgimento de uma nova geração de artistas no ambiente da

MPB, na transição entre as décadas de 1970 e 1980, observando as condições que o favoreceram nesse empreendimento.

Sobre isso, minha atenção se volta, sobretudo, para a reflexão sobre a situação desta gravadora no mercado fonográfico nacional, observando nesse aspecto as principais motivações que concorreram para seu investimento na carreira de novos artistas até então desconhecidos no cenário musical nacional – e destaque entre eles Zé Ramalho, Amelinha, Elba Ramalho, entre outros – assim como suas motivações e intenções para a realização de tal empreendimento. Observar criticamente os limites entre o exercício artístico e a necessidade de adequá-lo a uma lógica comercial será um dos assuntos centrais desta etapa do estudo.

Portanto, tendo em mente todos esses pontos aqui expostos que orientaram o desenvolvimento desta pesquisa, avanço logo a seguir na jornada que busca revelar historicamente e dentro de consideráveis limites não só uma importante fase da vida de Fagner, mas da música brasileira e do próprio Brasil.

2 RAIMUNDO FAGNER: “O POETA DO SUFOCO, DO GEMIDO E DO PÂNICO”⁷

O presente capítulo visa produzir uma análise sobre o percurso artístico e profissional trilhado por Fagner nos primeiros anos de sua carreira, com destaque para as atividades que orientaram a sua projeção em diversos níveis, desde o plano local, demarcando seu envolvimento inicial com a música e sua atuação ainda na cidade de Fortaleza, através de alguns dos festivais realizados no final da década de 1960 e seus desdobramentos, até a sua saída do Ceará e sua posterior projeção em outras localidades – Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, já no início da década seguinte.

Na mesma linha, busco analisar as relações entre esses festivais e a proximidade destes eventos com a mídia e a indústria fonográfica como elementos partícipes da indústria cultural e que favoreceram a popularização cada vez maior do seu nome enquanto artista e compositor. Dessa forma, a constituição do círculo da Música Popular Brasileira na década de 1960 e o seu envolvimento com os festivais representativos dessa vertente musical e os êxitos por ele alcançado nesse período o direcionou ao ambiente profissional no interior da MPB e a constituição de uma rede de relações que favoreceu sua atuação inicial como artista contratado pela gravadora Phonogram, tendo a oportunidade de lançar no mercado fonográfico nacional o LP *Manera Fru Fru Manera*, o primeiro de sua carreira.

Isto posto, será analisada a relação entre os festivais de música tão em voga no período e o exercício profissional firmado em registros fonográficos como maneiras de projeção de artistas estreantes. O curso das realizações de Fagner nesse período ilustram muito bem um caminho comum trilhado por muitos sujeitos surgidos no cenário nacional na primeira metade da década de 1970. Assim, este capítulo objetiva analisar os aspectos gerais desse ambiente e, ao mesmo tempo, as motivações específicas deste artista no intento de profissionalizar-se, levando em consideração os métodos empregados para tal e algumas consequências, com destaque para as adversidades enfrentadas especialmente por ele referente às suas posições pessoais diante da vida profissional.

Compreender esse percurso e a dimensão desse mercado, assim como da projeção nacional e os fatores que colaboraram para essa realização são aqui essenciais para a análise investigativa que pretendo levar a efeito no que diz respeito a atuação artística e profissional de Fagner durante toda essa década⁸.

⁷ PENIDO; SOUZA, 1975, p. 76.

⁸ Embora este capítulo se fundamente em analisar os primeiros momentos da carreira artística e profissional de Fagner, será analisado ao longo deste trabalho a sua atuação a partir de outros contornos profissionais

2.1 INDÚSTRIA CULTURAL, CULTURA E FORMULAÇÃO DE UM ESPAÇO PROFISSIONAL ARTÍSTICO.

Raimundo Fagner Cândido Lopes, cearense natural de Orós⁹, projetou-se nacionalmente como ídolo da Música Popular Brasileira na transição das décadas de 1970 para 1980 ao obter êxito nas paradas de sucesso com canções como *Noturno* (Graco/Caio Silvio), *Revelação* (Clodo/Clésio) *Eternas Ondas* (Zé Ramalho), entre outras. Mas explicar o sucesso adquirido por esse artista no referido período exige mais do que enumerar seu repertório clássico e descrever fatos marcantes na sua jornada artística. Antes de tudo é preciso localizá-lo no tempo e no espaço dessas realizações e compreender o contexto e situações que de formas intercaladas favoreceram ou prejudicaram sua trajetória profissional como artista, tendo em vista a dinâmica própria de sua época e os mecanismos necessários para a potencialização de sua imagem pública.

Pensar a projeção de sua obra musical, assim como dos variados sujeitos que compuseram o grande elenco da MPB na década de 1960 e 1970, leva-me a analisar procedimentos semelhantes no curso de suas trajetórias que caracterizaram a vida artística nesse período, uma vez que os meios utilizados para adquirir visibilidade entre o grande público consumidor de música era essencialmente os veículos midiáticos. Parece óbvio tal afirmação, mas o que precisamente busco situar aqui é a natureza específica do uso desses veículos no período em questão, tais como o rádio, a televisão, além dos periódicos em circulação, os quais se aplicavam em noticiar as últimas novidades musicais em curso nesses anos, isso quando me refiro especificamente às notícias e críticas musicais sobre os artistas atuantes no círculo da música popular.

É partindo desse ponto que busco expor e problematizar a relação desses veículos midiáticos com a projeção dos artistas populares, entendendo que tais veículos tratam-se de elementos próprios da indústria cultural que difundem no meio social produtos culturais resultante das manifestações advindas dessa mesma sociedade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Nesse aspecto, para entender o processo técnico ao qual foram submetidos a arte e a

posteriormente assumidos, como o de produtor musical e diretor artístico, atividades essas essencialmente atreladas com a lógica de funcionamento da indústria fonográfica.

⁹ Sobre isso, Fagner afirmou, em entrevista concedida ao jornalista Cunha Jr., ter nascido em Fortaleza. No entanto, o seu registro de nascimento se deu no município de Orós, localizado na região centro-sul do Estado e distante cerca de 410 km da capital Fortaleza. (FAGNER NO METRÓPOLIS, 2015).

atuação dos artistas nesse período, faz-se indispensável compreender as premissas do conceito de indústria cultural, hoje tão discutido no ambiente acadêmico.

O termo indústria cultural anteriormente citado foi forjado na década de 1940 pelos filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer para contextualizar a produção artística no interior da sociedade capitalista industrial. Tal conceito atravessou os anos seguintes sofrendo diversas revisões e interpretações por estudiosos que se aplicaram na análise sobre cultura popular moderna e consumo de massa. Entendimentos diversos acerca da temática são demonstrados até hoje e, em grande parte, se dedicando a rever criticamente as premissas lançadas por Adorno nos seus primeiros registros acerca da elaboração de tal conceito.

É oportuno destacar aqui a crítica que Morelli (2009) tece em torno da visão generalizante da análise empreendida por Adorno sobre os impactos sociais gerados após a modernização técnica de reprodução da arte em seu tempo. Segundo a autora, em vez de problematizar a categoria de indústria cultural a partir de casos específicos em países determinados, o autor se ocupou em aplicar seus esforços sobre “a formulação de teses universalmente válidas acerca do fenômeno indústria cultural” (Ibidem, p. 38). Dessa forma, Morelli opta por eleger um ramo específico da indústria cultural para o desenvolvimento de seu estudo. E foi assim que a indústria fonográfica brasileira da década de 1970 foi por ela trabalhada à luz da indústria cultural, havendo em sua proposta a delimitação de um tempo e espaço específico para o seu empreendimento investigativo.

O estudo de Morelli, tido como uma das principais referências para a compreensão da lógica de funcionamento da indústria fonográfica e suas reverberações no Brasil¹⁰, representa parcela de uma corrente diversa de reinterpretações e revisões que o pensamento adorniano vem sofrendo no decorrer dos anos. No entanto, não se trata da desqualificação de sua contribuição a partir da concepção do conceito de indústria cultural, mas sim de que: “O fato é que todas as polêmicas em torno do filósofo alemão, e seu conceito fundamental de ‘indústria cultural’, revelam o quanto o pensamento adorniano ainda marca aqueles que se propõem a pensar a música e, principalmente, a música popular” (NAPOLITANO, 2002b, p. 22).

É nesse aspecto que reconheço os limites contidos no pensamento adorniano, haja vista que as técnicas desenvolvidas no decorrer do século XX para a difusão dos produtos culturais não representam apenas uma forma fria de reprodutibilidade de uma dada arte sem um entendimento crítico de quem a consome, mas sim a incorporação de uma gama de

¹⁰ No que diz respeito à análise sobre a indústria fonográfica nacional, destaco igualmente os trabalhos de Dias (2000) e Vicente (2014).

significados que encontra em públicos diversos sua aceitação. Pois, como sugere Certeau (1998), o consumo por parte de um público, seja pelo rádio ou televisão, não é pacífico, mas permeado por astúcias e ressignificações. De maneira semelhante, García Canclini (2010) reflete sobre o consumo no interior da sociedade e as formas como este é empregado pelos cidadãos dela partícipe:

[...] quando se reconhece que ao consumir também se pensa, se escolhe e reelabora o sentido social, é preciso se analisar como esta área de apropriação de bens e signos intervém em formas mais ativas de participação do que aquelas que habitualmente recebem o rótulo de consumo (Ibidem, p. 42).

Isso me induz a problematizar a própria questão da ordem funcional da indústria do disco nacional associado aos elementos culturais presentes nas obras fonográficas, conforme a aceitação por parte dos sujeitos históricos, os quais acabaram propiciando a disseminação de diversos gêneros musicais no âmbito nacional.

Assim, destaco a análise de Dias (2000) quando diz que:

Se o capitalismo mundial tem mudado, agregando formas mais complexas e sofisticadas para o seu desenvolvimento, se a padronização dos produtos culturais não é mais tão evidente, se as técnicas de produção permitem a participação de um maior número de atores no cenário, se o consumo não é mais verticalizado, isso não significa que possamos concluir que tais mudanças definem a fragilização e o enfraquecimento dos processos “controlados e controladores”, sofisticadamente administrados e previsíveis, que sempre caracterizaram a atuação da indústria cultural (Ibidem, p.19).

As transformações técnicas evidenciadas no transcorrer do século XX dinamizou o sistema industrial de produção de bens culturais, constituindo dentro de um vasto campo uma soma de elementos destinados a grupos específicos inseridos nas sociedades modernas. A indústria cultural, portanto, opera num sistema quase que sem lacunas relacionando-se com esses grupos, sondando-os e oferecendo-lhes, como retorno, seus anseios processados em produtos variados (ADORNO, 1971).

No entanto, deve-se ter cautela sobre tal análise, uma vez que é possível entender que esse processo relacional exposto por Dias (2000) entre “controlados e controladores” não se dá de forma tão invariável, pelo menos no período aqui estudado, se considerarmos as formas específicas que orientam a indústria cultural. Prefiro partir do pressuposto sugerido por Certeau (1998) e García Canclini (2010), o qual posiciona o público consumidor como detentor de escolhas. Assim, ainda que aquele sistema ofereça variados horizontes para consumo, evidenciando um relativo domínio sobre a sociedade, bem como práticas de homogeneização do consumo por meio de ações e desejos heterogêneos, ele implica também a aceitação ou recusa por parte dos consumidores.

Ademais, o posicionamento analítico acerca das camadas populares, enquanto passivos de uma cultura imposta pelo grande sistema capitalista orientador da indústria cultural, evidencia um certo perigo para estabelecer um entendimento mais aprofundado acerca do impacto que o desenvolvimento técnico de reprodução das artes – com destaque neste trabalho para a música e seu processo de idealização, composição, produção fonográfica e reprodução midiática – causa sobre as vivências sociais, dada a presença inegável da cultura como fator indispensável na elaboração desses produtos. E é dentro desse entendimento que pretendo traçar uma linha de pensamento mais aproximada com o fundamento teórico estabelecido por Morelli (2009) acerca da análise sobre a Indústria Fonográfica brasileira na década de 1970, especificamente no que diz respeito à cultura enquanto propriedade humana. Nesse aspecto, compreender os produtos fonográficos enquanto resultantes de um exercício cultural que privilegia as mais diversas manifestações advindas dos sujeitos permite expandir igualmente a compreensão sobre os bens culturais de consumo para além do entendimento simplista dos mesmos enquanto somente detentores de valor de troca (Ibidem). De forma aproximada, também permite refletir acerca das relações de consumo no interior das sociedades, observando inclusive que tais relações são firmadas a partir da racionalidade humana, de maneira a se considerar os significados atribuídos pelos sujeitos àquilo que é por eles consumido (GARCÍA CANCLINI, 2010). Portanto a cultura, na perspectiva de Morelli (2009), se manifesta como elemento orientador da produção artística da geração de músicos e intérpretes populares da referida década, em constante processo de negociação com os interesses comerciais manifestos pelas orientações mercadológicas do setor de produção fonográfico em voga no Brasil, justificado na própria organização dessa indústria que norteou suas atividades a partir das distinções entre a criatividade artística e a produção material¹¹.

Assim sendo, sigo delimitando o cenário cultural brasileiro da década de 1960 e sua relação com o consumo, observando a difusão da indústria cultural dentro de um campo social que vivenciava transformações de diversas ordens, tais como, a título de exemplo, a relação das produções artísticas com o cenário político nacional durante os primeiros anos da ditadura civil-militar brasileira. Mas antes, faz-se necessário localizar a importância sociocultural da música dentro da realidade brasileira.

¹¹ No que diz respeito à forma de abordagem da autora sobre o tema, Zan (2009) realiza uma leitura sobre o seu estudo e identifica no seu conteúdo a apreensão sobre a “indústria da música como totalidade na qual há múltiplas intersecções entre os campos da criação e da produção. Porém, uma totalidade que comporta no seu interior tensões entre ações dotadas de lógicas distintas e muitas vezes conflitantes, mediadas pela atuação dos agentes que transitam entre esses espaços” (Ibidem, p. 17).

Importa afirmar de início que vejo como evidente a teia industrial confeccionada pelas grandes gravadoras estabelecidas no Brasil, assim como o relativo controle produtivo sobre a música em decorrência do aperfeiçoamento técnico dessa mesma produção. Porém, ignorar o processo criativo decorrente desde a gênese da composição musical gera uma visão deslocada sobre a concepção da música popular enquanto elemento de incorporação de signos culturais. A fim de adentrar na justificativa da importância dessa perspectiva de análise é preciso compreender a conceituação de signo no universo da cultura. No que diz respeito a isso, Sahlins (1990, p 187) compreende que “o signo é definido por relações diferenciais com outros signos”, de maneira que: “O signo, no sistema cultural, tem um valor conceitual fixado por contraste a outros signos; quando na ação, o signo também é determinado como um ‘interesse’, que é seu valor instrumental para o sujeito ativo”. Assim, no interior das linguagens artísticas, e aqui em especial as musicais, os signos se apresentam como características identificadoras de determinadas obras, como também o contexto de sua produção e da sociedade na qual ela é idealizada enquanto elemento partícipe da cultura ali presente.

De maneira geral, a produção da arte no âmbito da cultura tem tido a sua gênese diretamente na forma como o indivíduo partícipe da sociedade se relaciona com o mundo que o cerca, de maneira que é perceptível que a obra resultante dessa relação é produto das formulações e reformulações identitárias em permanentes transformações e estimuladas pela dinâmica das relações humanas (HALL, 2006). Daí é preciso que se diga que as identidades não podem ser encaradas como elementos natos, mas sim construídos, formulados e reformulados no cotidiano social, em processos de partilhas culturais que favorecem a pluralização da cultura a partir da hibridação da mesma. Essas movimentações nesse universo favorecem transformações de diversas ordens, permeadas muitas vezes por fusões que geram novas estruturas nas culturas experimentadas e que são reflexos diretos das identidades exercitadas no ambiente social (GARCÍA CANCLINI, 2015), de maneira a se considerar a pluralidade da cultura no universo humano e sua cada vez menor fixidez, dada sua crescente diversidade no interior da vida humana. Essas transformações permitem não só que sejam observadas as distinções entre os signos culturais, mas também as particularidades culturais em voga entre os grupos sociais através das identidades ali constituídas em decorrência dos diálogos produzidos em diversas escalas no que diz respeito à cultura e às artes.

E é a partir dessas afirmações que busco justificar aqui a importância de voltar a atenção para as produções musicais e o exercício profissional nos setores de produção

fonográfica como algo que nasce em grande medida das particularidades culturais assimiladas pelos sujeitos atuantes no universo da música enquanto manifestação cultural. Dito isto, a cultura opera, portanto, dentro da canção popular como reflexo das vivências mais particulares de seus atores, mas que ganham noções de compartilhamento entre este e o mundo com o qual ele se relaciona, principalmente quando se tem em vista o alcance que a música, em especial a gravada tem sobre a sociedade, através das condições técnicas de gravação, reprodução fabril, difusão midiática e consumo, permitindo assim a interação entre as produções musicais/culturais executadas em locais distintos e que concorrem para a formulação do grande cenário musical nacional. Sobre a relação entre cultura e música, concordo com Damasceno (2008) quando este diz que:

A música não se constitui apenas do arranjo combinado e significativo dos sons e silêncios, nem se restringe a si própria, mas se instaura de forma mais ampla, dentro de universos sensíveis e referenciados no universo do humano e do experiencial. Absorve dos campos humanos sua “textura” e dentro deles re-elabora a própria experiência humana, tornando-a mais bela, e, por isto mesmo, mais humana ainda. Sendo assim, a música redimensiona a própria vida se constituindo ela própria em um vasto território de subjetividades e sentidos (Ibidem, p. 12).

Ao meu ver, é próximo dessa noção que orienta a arte a partir do “universo humano e experiencial” que Napolitano (2002b), já na introdução do seu livro “História e Música”, identifica a música popular brasileira como um referencial significativo das identidades culturais presentes nas dimensões do Brasil. Segundo o autor: “A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional” (NAPOLITANO, 2002b, p. 7). Portanto, faço uso da noção da música popular enquanto veículo de mensagem sociocultural que opera no interior da comunidade na qual ela é veiculada, revelando aspectos particulares que são compartilhados no cotidiano entre diversos grupos sociais que por meio de suas especificidades configuram o que o autor chama de “grande mosaico nacional”. É nesse sentido que chamo a atenção para o entendimento de que a música popular revela aspectos identitários essenciais através da retratação das paisagens sociais nas quais ela transita e se difunde, unindo em sua estrutura referenciais diversos presentes nos espaços sociais que se encontram em constante transformação.

Hobsbawm (1995), por exemplo, ao falar de uma “revolução cultural”, aponta para transformações de diversas ordens dentro da civilização ocidental moderna e tal fenômeno se insere em grande medida no interior do universo da cultura jovem e seus anseios na década de 1960, expressadas principalmente em seus modos e costumes, no qual pode-se inserir nesse

bojo suas práticas de lazer e a relação desta com o consumo de bens culturais. As contestações ao regime capitalista vigente no ocidente impactaram significativamente diversos jovens brasileiros. A isso soma-se as experiências importadas da contracultura estadunidense que sofreram novas leituras em terras brasileiras posteriormente pelos tropicalistas e se aplicaram, dentro de seus limites interpretativos, à realidade aqui vivenciada, propondo-se a posicionar no centro das discussões questões em torno do cotidiano social e individual, assim como política e sexo, também na dimensão da sociedade e do indivíduo (TAVARES, 1983).

Isto posto, o caldeirão cultural formulado no Brasil da década de 1960 teve como elemento fomentador o quadro de repressão instaurado em 1964 e agravado em 1968 após o advento do Ato Institucional nº 5 (AI-5) que alterou sensivelmente o cotidiano de significativa parcela da população. Com a implantação do AI-5 em 13 de dezembro de 1968, o regime civil – militar passou a realizar uma maior vigilância sobre a vida dos cidadãos brasileiros, recorrendo, por meio desse ato, a prisões arbitrárias, perseguições, tortura, exílio de opositores da ideologia oficial, além do controle midiático através da censura. Ridenti (2007, p. 152), diz que “Por algum tempo, não seria tolerada nenhuma contestação ao governo”, evidenciando assim o autoritarismo no qual o Brasil se viu imerso no pós 1968.

2.1.1 A MPB na década de 1960: formulação do ambiente artístico musical a partir da perspectiva cultural e midiática.

Com o asfixiamento das livres expressões culturais, surgiram várias correntes de resistências que se orientaram por ações artísticas nos ambientes universitários e que aos poucos foram avançando em direção a outros ambientes sociais, como foi o caso do espetáculo *Opinião*, idealizado pelo dramaturgo Augusto Boal e produzido pelo Teatro Arena, buscando levar a efeito a “superpolitização da cultura” (RIDENTI, 2007, p. 143). O caráter político nas manifestações culturais, em específico, no espetáculo *Opinião*, considerado um marco cultural de resistência à ditadura recém instaurada no país, caracterizou profundamente a década de 1960.

A música presente nessa apresentação artística se encarregou de veicular as mensagens de crítica à política nacional por meio de uma arte militante de vertente da esquerda brasileira, com destaque para os integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC) de Vianinha, Ferreira Gullar, entre outros. Assim, a atividade do CPC visou promover o diálogo entre diversas linguagens artísticas, tais como a música, o teatro, o cinema e assim por diante,

de modo que a música assumiu posição de destaque no exercício de protesto contra o autoritarismo do governo civil-militar, marcando dessa forma os primeiros anos do que se convencionou chamar de Música Popular Brasileira¹².

Dos CPC's da UNE surgiu a vertente musical que se convencionou chamar de "canção de protesto" e que se aplicava no desenvolvimento de repertórios musicais com temas populares e que visavam a conscientização de seus ouvintes acerca, principalmente, das desigualdades sociais. A noção de revolução presente no meio artístico caracterizou aqueles anos, gerando no seio da MPB uma identidade nacionalista que confrontava com as influências do rock estadunidense que ensaiava seus primeiros passos para a introdução e adaptação à realidade cultural nacional.

De fato, na segunda metade da década de 1960, surgiu no Brasil, como consequência desse processo de reinterpretação cultural, o Tropicalismo¹³ enquanto vertente cultural que revolucionou áreas artísticas distintas, desde as artes plásticas até a poesia, passando pela música. O diálogo transcultural estabelecido no interior desse agrupamento lançou as bases do que veio a acontecer em termos de música nos anos seguintes. Assim, destaco até aqui a canção de protesto juntamente com a atuação dos tropicalista, além de outras tendências musicais em voga no país, como foi o caso do grande êxito da Jovem Guarda¹⁴ como responsáveis pela reformulação do que vinha se produzindo no Brasil em termos de música.

¹² Segundo Napolitano (2002b, p. 64), A MPB surge por volta de 1965 "como se fosse um gênero musical específico", mas que objetivava "sintetizar 'toda' a tradição musical popular brasileira". Sua origem remonta as transformações que a música popular vinha atravessando no Brasil, através da canção moderna empreendida pela Bossa Nova e a tradição "folclorizada" do morro e do sertão somada a contribuição posterior dos tropicalistas e demais artistas surgidos em festivais, como Chico Buarque, Elis Regina e outros. "Nessa perspectiva", ainda segundo Napolitano (Ibidem), "é que se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folclorista ('esquerdizando-o') e a idéia de 'ruptura moderna' da Bossa Nova ('nacionalizando-a')".

¹³ Deflagrado em 1967 a partir das participações de Gilberto Gil e Caetano Veloso no III Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, em São Paulo, o Tropicalismo se constituiu como grande expressão em distintos campos das artes no final da década de 1960 – incluindo nesse sentido teatro, cinema, artes plásticas, entre outros. No entanto, foi na música que adquiriu maior entusiasmo através da atuação de Gal Costa, Tom Zé, da banda Os Mutantes – formada pelos irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista, e por Rita Lee –, além dos artistas anteriormente citados. Incorporando na sua produção as guitarras elétricas em especial, gerou grande impacto na formulação da MPB na transição da década de 1960 para 1970, através da noção de antropofagia oswaldiana que foi traduzida pelos tropicalistas na apropriação de elementos culturais variados na formulação de sua linguagem musical. (CALADO, 2008).

¹⁴ Por Jovem Guarda deve se compreender um conjunto de elementos que imprimiram no cotidiano artístico brasileiro um novo modelo estético e comportamental principalmente em termos de música, ao realizar uma aproximação sonora entre a realidade cultural brasileira e o rock internacional – em especial os produzidos nos EUA e na Inglaterra, com destaque para os Beatles. O fenômeno promovido por Erasmo Carlos, Wanderléa, Martinha, Vanusa, Ronnie Von, pelo casal Eduardo Araújo e Silvinha, entre outros, e tendo como maior expoente dessa realização Roberto Carlos, fortaleceu a noção de juventude e seus aspectos comportamentais a partir das temáticas musicais que envolvia em grande medida amores sinceros, paixão por carros e rebeldia juvenil, temáticas essas que romperam as limitações musicais e se incorporaram na imagem dos artistas através da indústria de roupas e acessórios e amplamente explorados pela televisão e pelo cinema (ROSA, 2004).

É preciso que se diga que tal reformulação se processou por meio da partilha cultural, uma vez que a cultura em sua essência é propriedade de um grupo e é por meio desta que o indivíduo se reconhece no mundo e se relaciona com os demais que compõem sua sociedade. (PROST, 1998). Dessa forma, sou levado a entender que a música, especificamente na década de 1960, teve como principal aporte os veículos midiáticos que se aplicavam cada vez mais em difundir tais gêneros musicais e discutir suas atuações enquanto arte participativa na sociedade brasileira, especificamente a urbana, como posso depreender da crescente abordagem que os periódicos realizavam em torno da música brasileira, surgindo, inclusive, periódicos especializados em temas musicais, além da constante presença dos artistas nos rádios e na televisão, tida no período como um dos principais canais de difusão musical no país. Sobre isso, Scoville (2008, p. 1) diz que: “Nos anos de 1960, a televisão transformou-se em um poderoso instrumento de divulgação da música, através dos festivais e dos programas musicais, que obtiveram destaque e com altos índices de audiência”¹⁵.

Foi nos festivais da TV Record, precisamente na edição de 1967, que surgiram os primeiros sinais do que viria a ser o Tropicalismo no interior da MPB. Num período em que se buscava a formulação de uma identidade musical nacional, os tropicalistas – com destaque para Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes – propuseram uma estética musical nova, no período denominado por “Som Universal”, na qual assimilavam em sua produção elementos nacionais somados a estrangeiros, com destaque para a guitarra elétrica (CALADO, 2008). Tal postura inovadora, que já vinha sendo registrada há um certo tempo através da Jovem Guarda, gerou reações acaloradas por parte daqueles que ansiavam a manutenção das raízes da música nacional, resultando meses antes na passeata contra as guitarras elétricas, ou Frente Única da Música Popular Brasileira, passeata que contou com a participação de alguns artistas, entre eles Elis Regina, Chico Buarque, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, além da curiosa participação de Gilberto Gil que, meses depois, participou do projeto tropicalista no III Festival da Música Popular Brasileira ao lado de seu amigo Caetano Veloso.

Segundo Calado (2008, p. 108), “o ‘protesto’ não foi dirigido especialmente contra as guitarras elétricas, como diz a lenda, mas sim contra a invasão da música estrangeira no

¹⁵ A televisão assumiu na segunda metade da década de 1960 lugar de destaque na difusão da efervescência musical em curso no país através de programas voltados para temáticas musicais variadas. Daí destaco programas voltados para públicos específicos, tais como os exibidos pela TV Record O Fino da Bossa, liderado por Elis Regina e Jair Rodrigues; o programa Jovem Guarda, com os principais expoentes do gênero musical homônimo – entre eles Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa; o programa Pra Ver a Banda Passar, liderado por Nara Leão e Chico Buarque e o programa Divino Maravilhoso, este último veiculado pela TV Tupi e que trazia os principais ídolos do nascente Tropicalismo, composto por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, entre outros (MELLO, 2003).

país”. Nesse sentido, apesar da evidente oposição entre os grupos representantes da Bossa Nova e da canção de protesto contra os artistas da Jovem Guarda e a assimilação que estes faziam principalmente do rock estadunidense, a referida passeata tinha como objetivo primeiro a salvação do modelo musical veiculado pelo programa O Fino da Bossa. Portanto, tratou-se de uma estratégia elaborada pela direção da TV Record para chamar a atenção do público para o Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira, novo programa televisivo inserido em sua programação no ano de 1967 (MELLO, 2003).

Figura 2 – A Jovem Guarda e o Tropicalismo foram duas importantes vertentes musicais surgidas no ambiente artístico brasileiro no final da década de 1960. Inicialmente rechaçados no ambiente da MPB por aqueles que defendiam a “pureza” da música brasileira, acabaram por ganhar destaque neste cenário, contribuindo significativamente para os rumos tomados na década seguinte pela geração de artistas surgidos naquele contexto. Na imagem, o impacto da figura e da arte de Roberto Carlos sobre a juventude estampada na capa da revista Realidade e, na revista O Cruzeiro, a assimilação dos tropicalistas Caetano Veloso e Gal Costa sobre a cultura musical nacional – numa incorporação com o global –, através do diálogo cultural também com a batida de Bossa Nova de João Gilberto. Imagens disponíveis nas edições nº 2, de maio de 1966 (Realidade) e nº 34, de 25 de agosto de 1971 (O Cruzeiro).



Fonte: REALIDADE, 1966; O CRUZEIRO, 1971.

Deste modo, o rancor acentuado entre os representantes da MPB e sua bandeira em favor da preservação de uma identidade nacional expressa nos elementos identificadores de uma cultura musical propriamente brasileira e os promovedores do “iê iê iê”, liderado principalmente por Roberto Carlos, “foi canalizado pela direção da emissora em uma

maquiavélica estratégia de marketing” (CALADO, 2008, p. 108) que visou adotar uma nova fórmula televisiva mais dinâmica em relação ao cada vez menos popular programa O Fino da Bossa, usando, para tanto, um elenco mais diversificado de artistas dentro da programação da nova atração musical televisiva.

Tal estratégia foi levada a efeito ao buscar atrair a atenção do público sobre a nova movimentação que se planejava nos estúdios da TV Record através da referida passeata. A partir desse acontecimento, destaco dois pontos que considero essenciais para a compreensão do momento: em primeiro lugar, o ato organizado dessa passeata e a adesão de alguns dos principais expoentes da MPB do período revela claramente a rejeição que eles tinham às influências da música estrangeira sobre a brasileira; e em segundo lugar, talvez a razão mais potencializadora desse ato, o envolvimento de interesses dessa emissora televisiva na busca de aumentar os índices de audiência de um novo programa musical que dava continuidade ao gênero da MPB, largamente promovido até então pelo O Fino da Bossa. O fato é que tal passeata reuniu alguns dos mais destacados artistas da área musical contratados pela referida emissora, como podemos ver em matéria publicada no primeiro caderno do Jornal do Brasil do dia 16 de julho de 1967:

São Paulo (Sucursal) – Com uma banda à frente, Chico Buarque de Holanda, Elis Regina, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, Gilberto Gil e outros membros da Frente Única da Música Popular Brasileira irão amanhã à noite *em passeata do Largo de São Francisco até o Teatro Paramount, onde farão um programa de televisão* (PASSEATA em São Paulo, 1967, p. 28, grifo meu).

Tal objetivo consonante aos interesses comerciais da TV Record se revela, portanto, no percurso traçado pela passeata, que se destinou a seguir o caminho que levava até o teatro onde ocorria a gravação dos principais programas musicais desta emissora. Como já foi dito, tal ato público possuía duas dimensões bem distintas, mas que se associaram de forma positiva no que se refere as intencionalidades de artistas e empresários do ramo televisivo, especificamente deste canal. Assim, o ato público conhecido posteriormente como “passeata contra a guitarra elétrica” representou os interesses políticos e culturais dos artistas pela defesa de uma identidade musical nacional e, ao mesmo tempo, a publicização de suas imagens e de um novo acontecimento nesta empresa televisiva.

Foi no ritmo desses acontecimentos que surgiram os famosos festivais de música televisionados, promovidos pela TV Record e posteriormente pela TV Globo. No entanto, Mello (2003) atribui o pioneirismo da realização desses festivais a antiga TV paulista Excelsior, pois foi quem produziu pela primeira vez um festival televisionado exclusivamente

musical¹⁶. A partir desse evento surgiram o Festival da Música Popular Brasileira e o Festival Internacional da Canção (FIC) através da iniciativa das TVs Record e Globo, respectivamente.

O Festival da Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record, contou com cinco edições entre 1960 e 1969, trazendo no decorrer de seu histórico a revelação de músicas significativas para o período, tais como *Disparada* (Geraldo Vandré/Théo de Barros), defendida por Jair Rodrigues; *Ponteio* (Edu Lobo/Capinam), defendida por Edu Lobo e Marília Medalha; *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso), defendida por seu autor; *Divino Maravilhoso* (Caetano Veloso/Gilberto Gil), defendida por Gal Costa; *Sinal Fechado* (Paulinho da Viola), defendida por seu autor, entre outras. Já as edições do Festival Internacional da Canção seguiu a mesma corrente de popularização dos festivais da TV Record e Excelsior, citados anteriormente, chegando a ser o maior evento nessa modalidade no país, inclusive com participações de artistas internacionais. Promovido pela TV Globo juntamente com a secretaria de turismo do Estado da Guanabara¹⁷, contou com sete edições entre 1966 e 1972 – sendo o ano de 1972 considerado por Mello (2003) como o marco final da “era dos festivais” –, revelando em sua história canções como *Saveiros* (Dori Caymmi/Nelson Mota), defendida por Nana Caymmi; *Travessia* (Milton Nascimento/Fernando Brant), defendida por Milton Nascimento; *Andança* (Danilo Caymmi/Edmundo Souto/Paulinho Tapajós), defendida por Beth Carvalho; *Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores* (Geraldo Vandré), defendida por seu autor; *Fio Maravilha* (Jorge Ben), defendida por Maria Alcina, entre outras. (Ibidem).

A popularização de tais eventos seguiam a força da veiculação da música popular na televisão, tornando-se logo paixão nacional. A projeção dos festivais televisionados, em

¹⁶ Segundo Mello (2003), a TV Excelsior merece o reconhecimento acerca da promoção do primeiro festival televisionado do Brasil pelo fato de que em 1960 a TV e rádio Record empreendeu um evento semelhante, mas que reuniu desfile de beleza e música, sendo que a parte musical se apresentou de forma secundária na programação, não sendo este evento, portanto, reconhecido pelo autor como um festival propriamente musical. Portanto, o autor defende que a TV Excelsior inaugurou em 1965 o que passou a ser conhecido oficialmente como “era dos festivais”, por ser um evento exclusivamente musical. O Festival da TV Excelsior teve *Arrastão* como música vencedora daquele ano, interpretada por Elis Regina e de autoria de Edu Lobo e Vinicius de Moraes.

¹⁷ O Estado da Guanabara, antigo Distrito Federal cuja a capital era a cidade do Rio de Janeiro, passou a existir com a mudança deste Distrito para Brasília e a partir da Lei nº 3.752, de 14 de abril de 1960, assinada durante o governo do Presidente Juscelino Kubitschek. Até então situado no interior do território do Estado do Rio de Janeiro, o Estado da Guanabara fundiu-se a este durante os primeiros meses do governo do Presidente Ernesto Geisel através da Lei Complementar nº 20, de 1 de julho de 1974, mantendo a cidade do Rio de Janeiro como capital em detrimento da anterior, situada em Niterói (BRASIL, Lei nº. 3.752 de 14 de abril de 1960; BRASIL, Lei Complementar nº. 20, de 1º de julho de 1974).

especial os FIC's, promovidos pela TV Globo chegou a tal ponto que em certa ocasião Augusto Marzagão, organizador de várias edições do FIC, afirmou que

Há duas semanas, uma organização, que não estou autorizado a divulgar o nome, fez uma pesquisa no Rio que apontou o FIC em segundo lugar na preferência do público entre as diversões. Em primeiro ficou o futebol e o FIC ficou 23% acima do carnaval, terceiro colocado (A VOZ do dono do Festival, 1970, p. 84).

Da mesma forma, Mello (2003, p. 129-130) expõe em seu livro a capacidade de impacto que os festivais exerciam sobre parcela da população. Segundo ele:

Nenhum tema artístico ganhou tão rapidamente as ruas, sendo discutido por frequentadores de bares e botequins, por motoristas e passageiros nos táxis, pela aluna e o professor, a dona de casa e a empregada. Faziam-se apostas nos elevadores, todo mundo tinha um palpite, cada um preferia um ritmo [...] O Brasil viu pela primeira vez que música popular era coisa muito séria.

É perceptível nesses eventos uma clara relação entre veículos midiáticos distintos, dada a projeção possibilitada pela imagem dos televisores e o som por ela emitida, levando aos telespectadores as novidades da área musical e o consequente despertar do interesse destes sobre o trabalho dos artistas por esse canal projetados. Na mesma linha, entendo que a televisão logo assumiu relação vantajosa junto a indústria fonográfica, setor significativo da produção de bens culturais de consumo do Brasil de então e que firmaram uma aliança em benefício mútuo.

Sobre essa aliança, faz-se importante registrar que a indústria fonográfica se valeu dos espaços televisivos para sondar e orientar suas atividades no plano nacional, tendo em vista a aceitação do público sobre determinado gênero musical. Foi, portanto, bastante vantajosa essa relação estabelecida entre televisão e indústria fonográfica para a potencialização da atividade artística de alguns sujeitos projetados nos festivais. Portanto, tem-se aqui a união de elementos distintos da indústria cultural aplicados em traçar estratégias para a difusão de produtos culturais para consumo de significativa parcela da população (SCOVILLE, 2008).

Como espaço de projeção, os festivais contribuíram para o surgimento de novos artistas no cenário nacional, uma vez que a visibilidade na TV estimulava o consumo sobre os produtos fonográficos que imprimiam a marca desses artistas. Dessa forma, além dos artistas citados até então, houve outros tantos que tiveram nos festivais a sua “iniciação” em termos profissionais. Destaco entre esses artistas o caso particular do artista cearense Raimundo Fagner que, por meio de sua experiência, será possível traçar o percurso artístico comumente trilhado na época por aqueles que compunham o grande elenco da MPB.

2.1.2 A projeção de Raimundo Fagner nos ambientes de festivais: os primeiros passos para a constituição de uma atuação profissional artística para a década de 1970.

De início, importa aqui esclarecer que apesar dos festivais televisionados serem um dos primeiros passos na vereda da profissionalização no ambiente musical, não era este precisamente o ponto de largada de muitos desses sujeitos. Enquanto evento projetor de novos talentos, esses espetáculos se manifestavam de diversas maneiras e na transição entre as décadas de 1960 e 1970 tais certames musicais sofreram significativas transformações¹⁸. Nesse período, os grandes festivais televisionados assumiam posição de destaque no interior da cultura musical e midiática nacional, no entanto, é significativo registrar que ao passo que havia essas grandes exposições, havia, da mesma forma, a realização de diversos eventos semelhantes, mas de menor porte em várias localidades do país. Daí, convenciono a partir de agora em denominar esses festivais como eventos locais¹⁹, dada a ausência de uma larga projeção em território nacional, desfrutado somente por aqueles promovidos pelas emissoras televisivas do eixo Rio de Janeiro – São Paulo.

Foi no interior dessa realidade que diversos artistas de pontos distintos do país que compuseram o elenco da MPB nos anos seguintes iniciaram suas primeiras atividades artísticas ansiando pela profissionalização no ambiente musical. Dentre eles, destaco o caso específico de Fagner, que pretendo a partir daqui analisar a sua atuação enquanto artista e localizá-lo contextualmente no seio da vida artística em voga no Brasil de então, primeiramente no plano local e posteriormente no nacional.

Sua participação nos festivais realizados em Fortaleza se tornou cada vez mais frequente a partir de 1968, ano que marcou sua vitória no IV Festival de Música do Ceará, realizado no Teatro José de Alencar, com a canção *Nada Sou* (Raimundo Fagner/Marcus Francisco). Nas palavras de Fagner: “eu sou filho de festivais [...] então foi essa musica do IV

¹⁸ Sobre as modalidades de festivais de música, Castro (2008, p. 17) divide tais eventos nas categorias “de ‘amostragem’ ou ‘exibição’, em que não há classificação e ganhadores e os ‘festivais competitivos’, com prêmios em dinheiro, com gravações servindo de prêmios”, além de outras características que delineiam essa atividade cultural e estimulam os artistas a participarem de tais eventos. Essa divisão se tornou mais clara nos primeiros anos da década de 1970, com a substituição gradual dos festivais competitivos pelos de amostragem, não ocorrendo, com isso, a extinção do modelo de competição.

¹⁹ Tal definição não tem por intenção reduzir esses festivais e suas expressividades dentro do ambiente sociocultural onde estes se inseriam, mas sim identificar as limitações técnicas que estes dispunham para realizar uma projeção efetiva de seus participantes no plano nacional, diferentemente do que ocorria entre os festivais promovidos pelas emissoras de TV situadas no eixo Rio de Janeiro – São Paulo e que detinham maior alcance no território nacional, não somente através do elemento televisivo, mas também pelos periódicos impressos e empresas fonográficas a elas associadas, empresas essas que se concentravam igualmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Festival de Música Popular do Ceará, cearense, que me abriu as portas” (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

Sobre isso, é preciso dizer que o final da década de 1960 apresentou um expressivo número de festivais na cidade de Fortaleza, possibilitando assim o estabelecimento de relações de parcerias entre alguns artistas atuantes nesse cenário (CASTRO, 2008; ROGÉRIO, 2008). Foi dentro desse contexto que Fagner se relacionou com alguns dos artistas cearenses de sua geração, chegando a firmar parcerias que foram essenciais nos primeiros anos de sua carreira, como será visto no decorrer desse trabalho.

Sobre suas primeiras parcerias, destaco Ricardo Bezerra como um de seus principais parceiros de composições na transição da década de 1960 e 1970. Ricardo o conheceu na ocasião do I Festival de Música Aqui no Canto, ocorrido no final de 1968²⁰. Desse contato inicial surgiu uma aproximação que favoreceu as primeiras parcerias de composições musicais que se destacaram entre alguns festivais. Sobre esse período, Ricardo Bezerra lembra alguns de seus êxitos nesses eventos musicais em parceria com Fagner.

Foi no “Aqui no Canto” e num festival que teve da cervejaria Astra que fez. Ela tava se lançando aqui (em Fortaleza) e ela fez um festival com músicas de carnaval e eu participei com o Fagner com uma marchinha, que eu me lembro nós ganhamos esse festival. Quer dizer, o Fagner ganhou o festival, né? Eu ia um pouco a reboque que eu era o parceiro e na época eu também me atrevia a cantar, apesar de que eu nunca fui cantor, mas eu me lembro que nós tiramos o primeiro lugar nesse festival. Foi lá no Náutico, e esse são os dois festivais que eu participei, assim, participei ativamente, mas depois tem um festival que o Fagner ganha lá em Brasília, que tem duas músicas nossas que participaram desse festival que é “Cavalo Ferro” e “Manera Fru Fru”, mas esse eu só tava lá de parceiro, mas nem fui, nem estava lá (*Ricardo Bezerra*, Fortaleza – CE, 24 abr. 2013).

Juntamente com o IV Festival de Música Popular do Ceará, vencido por Fagner com a canção *Nada Sou*, com o I Festival de Música Aqui no Canto e o Festival promovido pela cervejaria Astra, houve um festival específico que potencializou a sua projeção entre o público jovem presente nos festivais. O I Festival de Música Jovem, promovido pelo Centro de Estudos Universitários de Brasília da Universidade de Brasília (CEUB UnB)²¹ marcou a

²⁰ Promovido pela Rádio Assunção, juntamente com o estúdio Orgacine os Diretórios Acadêmicos dos cursos de Arquitetura e Música da Universidade Federal do Ceará (UFC), o Festival de Música Popular Aqui no Canto representou um momento significativo para o desenvolvimento da música produzida no Ceará no final da década de 1960, dentro da onda dos festivais que ocorriam localmente em diversos pontos do país. Deste festival resultou o lançamento do LP *Festival de Música Popular Aqui*, no qual se registrou em fonograma pela primeira vez uma música de Fagner, chamada *Luzia do Algodão* (Fagner/Marcus Francisco), defendida no festival por Ana Tércia e gravada posteriormente por Izaíra Silvino. (CASTRO, 2008). Sobre o LP que registrou algumas das músicas presentes no festival, em especial a canção *Luzia do Algodão* (FAGNER; FRANCISCO, 1969, lado A, faixa 6).

²¹ Sobre o I Festival de Música Jovem, ocorrido em Brasília, Fagner foi o vencedor com a música *Mucuripe* (Fagner/Belchior). Nesse contexto, o artista residia em Brasília onde iniciou o curso de Arquitetura na Universidade de Brasília, abandonando a academia ainda no primeiro ano. Sua vitória nesse certame foi decisiva, segundo o próprio artista, para a sua ida para o Rio de Janeiro em busca da profissionalização musical.

vida de Fagner no início da década de 1970 pelo grande êxito que este obteve nesse festival, obtendo várias premiações com três composições suas.

Eu fui embora pra Brasília [...] e com essa música (*Mucuripe*) eu também participei do festival em Brasília, a cena muito forte em Brasília, como todo mundo sabe, sempre foi. Surgiu muita gente ali e eu ia me aquietar na universidade, mas eu encontrei uma turma que me jogou de novo na cena de música. Eu ganhei esse festival, foi uma coisa muito forte, praticamente ganhei o festival todinho, primeiro lugar, segundo, sexto, prêmio de melhor intérprete, foi assim, e isso que deu mesmo o impulso de todo mundo “vai embora daqui”, porque tava mais perto, e tinha um plano aqui com o Belchior da gente ir, que era meu parceiro mais forte no momento, mas esse festival foi o que me impulsionou mesmo e muito mais das pessoas em Brasília “porra, que trabalho incrível! Vai embora” (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

Assim, destaco sua participação em alguns festivais locais ocorridos na transição das décadas de 1960 e 1970, tanto em Fortaleza como em Brasília. Nesse sentido, considero os festivais como ferramenta de significativa importância nos primeiros passos de Fagner como artista, dada a sua potencialidade de projetar publicamente seus participantes, como ele narrou: “a onda era festival, né? Era a porta da visibilidade” (*Ibidem*).

No caso do festival de Brasília, sua vitória teve significativa repercussão entre a mídia, de modo que o Jornal O Globo noticiou a fase final desse evento, destacando o seu êxito com a canção *Mucuripe*, como pode-se ver a seguir:

“Mucuripe”, de autoria de Raimundo Fagner, Cândido Lopes e Antônio Carlos Belchior, que apresentaram uma melodia simples e bonita para uma letra cheia de lirismo, que fala das mágoas “de um rapaz novo, encantado, com vinte anos de amor”, foi a vencedora do festival, tendo também recebido troféus pela interpretação e arranjo. Em segundo lugar ficou a música “Caminhando”, de Franklin Borges Barbosa e em terceiro lugar “Alienação”, de autoria de Paulo César Marins (BRASÍLIA encerra com êxito primeiro Festival de Música Jovem, 1971, p. 14).

É importante salientar o fato de o Jornal O Globo, de grande alcance nacional no período, se preocupar em noticiar um festival universitário na nova capital brasileira. Sou levado a supor que esse festival teve apoio das organizações Globo pelo fato de os troféus levarem os nomes de pessoas da família Marinho, ligados ao seu fundador, a saber: primeiro lugar: troféu Irineu Marinho; segundo lugar, troféu Roberto Marinho; terceiro lugar, troféu Globo. Sobre os prêmios em dinheiro, foram, respectivamente: 1º lugar: Cr\$ 2.000,00; 2º lugar: Cr\$ 1.000,00 e 3º lugar: Cr\$ 500,00 (*Ibidem*).

Os festivais musicais, além de proporcionar reconhecimento público aos artistas participantes e suas obras, também os estimulavam através das premiações ofertadas na maioria desses certames. No caso do festival de Brasília, Fagner saiu vencedor conquistando o prêmio máximo de Cr\$ 2.000,00 que, ao levar em consideração o salário mínimo vigente no período de Cr\$ 225,60 para São Paulo, Rio de Janeiro e Estado da Guanabara e Cr\$ 151,20

para os Estados do Norte e Nordeste²², o prêmio representou quase nove salários mínimos referente ao primeiro valor e pouco mais de 13 salários em relação ao segundo.

A vitória com *Mucuripe* rendeu-lhe prestígio entre seus colegas de Brasília, que passaram a estimular a sua ida para o eixo Rio de Janeiro – São Paulo, tido na época como grande pólo cultural do Brasil, dada a concentração das grandes gravadoras presentes no país, além da difusão midiática que era mais expressiva do que no resto do país através principalmente da televisão²³.

Com esse acontecimento, Fagner decidiu por abandonar o curso de Arquitetura na UnB e se estabelecer no Rio de Janeiro para iniciar sua jornada em busca de maiores chances como artista profissional. Tal decisão foi significativa em sua trajetória por marcar efetivamente suas primeiras ações que concorreram para a inserção entre aqueles que batalhavam para conquistar espaço entre os artistas da MPB de então. Nesse sentido, a busca por projeção pública foi canalizada ainda mais em participações em festivais e na pretensão de realizar o primeiro registro fonográfico, o que ocorreu após sua participação no VII FIC de 1972.

Quando chegou ao Rio de Janeiro, ele estabeleceu relações importantes para os primeiros anos de atividade artística nessa cidade, aproximando-se de personalidades significativas dentro do círculo da MPB do período, como será visto mais adiante. Os primeiros anos da década de 1970 marcou, igualmente, o estabelecimento no eixo Rio de Janeiro – São Paulo de alguns artistas cearenses pertencentes a sua geração, ao passo que chegavam nesse mesmo espaço artistas dos mais diversos pontos do país.

Quais são os rumos da música popular brasileira? Esta pergunta – inevitável em qualquer entrevista com cantores, compositores e críticos – começa a ser respondida agora, *com o aparecimento de novos nomes no terreno da criação, surgidos de várias partes do Brasil, algumas das quais sem muita tradição de grandes fornecedores de valores para a música popular brasileira de consumo*. Do Ceará, os compositores Fagner e Belchior; de Minas Gerais, João Bosco, do sertão baiano, Elomar; de Pernambuco, o Quinteto Violado. *Mesmo sem se conhecerem uns aos*

²² Sobre o salário mínimo em voga no período: “O Presidente da República assinou ontem (datado de hoje) o decreto aumentando em 20% o salário mínimo em todo o país. Guanabara, São Paulo e Estado do Rio ficarão com Cr\$ 225,60, enquanto vários Estados do Norte e Nordeste continuarão com o mais baixo nível: Cr\$ 151,20” (MÉDICI decreta aumento de 20% no salário mínimo, 1971, p. 1).

²³ Talvez esse fenômeno seja herança direta do projeto de integração nacional através da cultura, promovida pela política Vargas durante o Estado Novo (1937 – 1945). Tal política visava constitui-la homogeneamente a fim de sintetizar a identidade do povo brasileiro. No entanto, o processo para a constituição dessa cultura teve como consequência o estabelecimento de São Paulo e Rio de Janeiro como pólos difusores das mesmas, dada as condições técnicas e logísticas para a sua promoção, em decorrência principalmente da concentração das grandes gravadoras e rádios nessa região. Assim, Albuquerque Junior (2011) expõe esse processo claramente ao problematizar a atuação artística de Luiz Gonzaga no Rio de Janeiro. Representante direto das tradições nordestinas, do sertanejo, do retirante, Luiz Gonzaga se inseriu no grande círculo da produção artística nacional amparado pelas condições técnicas fornecidas pelos veículos de comunicação – rádio e gravadora, entre outros –, que possibilitaram a popularização do baião enquanto gênero musical representante de uma identidade nacional.

outros, eles tem algo em comum que pode determinar um novo movimento musical que seria o terceiro dos últimos quinze anos, durante os quais pontificaram a bossa nova e o tropicalismo. A afinidade entre eles consiste na utilização de gêneros musicais mais populares, dando-lhes roupagem de erudição musical, sem contudo modificarem o fundamental (NOVO som que vem com índio e viola, 1972. p. 24, grifos meus).

Como foi visto, em matéria publicada na edição de junho de 1972, a Revista Realidade, veiculada pela Editora Abril, anunciou o advento de uma nova geração artística atuante no círculo da MPB nos primeiros anos da década de 1970. Vindos de diversos locais, como Minas Gerais, Pernambuco, Bahia e Ceará, o ambiente cultural da MPB passou a ser ocupado por novos sujeitos que se aplicaram na reformulação da música popular tendo como base a formação cultural de cada um partindo de seus lugares de origem, podendo assim “interferir” nesse cenário “a partir da cultura e, por ela, interferir também social e politicamente” (DAMASCENO, 2008, p. 19). Tal corrente de acontecimentos favoreceu o surgimento de uma nova geração de artistas responsáveis pela configuração do segmento MPB como elemento de consumo via mercado fonográfico e o consequente processo de descentralização da produção cultural e musical voltadas para o grande público, antes restrita homogeneamente à região de São Paulo e Rio de Janeiro. Sobre isso abordarei com profundidade mais adiante, no decorrer do crescimento da presente investigação dentro da seara de estudo sobre a música popular desta década. Por ora, me ocuparei a problematizar a introdução de Fagner nesse cenário dentro de uma tendência maior, justificada pelo igual deslocamento de novos sujeitos para a região sudeste, tida como grande pólo difusor da cultura brasileira.

Sua chegada ao Rio de Janeiro foi marcada por grandes dificuldades, próprias de muitos artistas que ansiavam pela profissionalização no campo da música. Sobre esses momentos iniciais na “Cidade Maravilhosa”, Ele disse que chegou no Rio de Janeiro “sem conhecer ninguém e a fim de viver exclusivamente de música. Tive que batalhar muito e acabei ficando amigo do Jorge Neri, que me levou ao Roberto Menescal” (PENALVA, 1973, p. 43).

Seu anseio para “viver exclusivamente de música” evidencia o desejo de se profissionalizar enquanto artista, o que implicava em adentrar no ramo da música popular e ter a possibilidade de realizar seus primeiros registros fonográficos, e para que isso ocorresse era necessário a realização de diversas etapas que o levaria a uma contratação efetiva por uma grande gravadora, como ocorreu em 1973.

Quanto a essas etapas, concordo com Castro (2008)²⁴, apesar de sua análise se restringir em grande medida ao plano local cearense, sobre o entendimento dos festivais como veículo de projeção pública que favoreceu em grande medida a carreira de muitos artistas da geração de Fagner, principalmente no que se refere a atenção que estes despertavam nas gravadoras e que em seguida se aplicavam em canalizar a performance artística desses sujeitos para a indústria fonográfica, convertendo assim as suas artes musicais em produtos culturais voltados para os consumidores de discos do Brasil de então.

Um fator que contribuiu significativamente para as teias de relações que favoreceram a sua projeção no interior da música popular e da mídia nacional foi o seu contato com músicos, compositores e intérpretes musicais, com produtores de discos e demais sujeitos ocupados profissionalmente com o mundo artístico de maneira geral. Merece destaque a sua aproximação com Roberto Menescal, músico e produtor musical da Phonogram nesse contexto.

Eu fiquei muito junto do (Roberto) Menescal, que o Menescal que me apresentou à Elis (Regina), o Menescal que fez, e eles estavam sabendo que tinha que ter um tratamento comigo. Então eu fiquei muito frequentando estúdio com o Menescal, esse próprio FIC, a gente saía do Maracanãzinho pra ir pros estúdios e ele me carregava, ele virou meu padrinho, assim, então eu frequentei muito estúdio, produtores, fiquei amigo de todo mundo (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

Essa aproximação rendeu-lhe uma posição de prestígio entre aqueles que tiveram contato com suas músicas, de modo que em seguida veio a relação de amizade com Chico Buarque, Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Elis Regina²⁵, entre outros. Sobre essa fase de crescente prestígio ainda no início de sua carreira, o Jornal O Globo, em matéria publicada em junho de 1972 diz que:

Desde que Elis Regina e Erasmo Carlos²⁶ gravaram composições suas, o nome do cearense Fagner passou a ser repetido, nos meios musicais, cercado por um respeito que, até agora, só anunciou os melhores compositores da música popular brasileira. Fagner chegou ao Rio há somente dez meses e seu prestígio atual, em relação a esse curto tempo de convívio com os cartazes da música popular, não parece deixar dúvida de que o cearense de Orós será, brevemente, reconhecido como “cobrão” (FAGNER: O nome do cearense que o Rio começa a ouvir, 1972. p. 16).

²⁴ Castro (2008, p. 17) entende que “Os festivais formaram e continuam sendo uma forma de exposição da criatividade dos artistas e vitrine como forma de inserção no mercado fonográfico, com maior ou menor intensidade, de acordo com o momento histórico abordado”.

²⁵ Sobre seus primeiros momentos no Rio de Janeiro, Fagner, então com 23 anos, reconheceu a importância do apoio recebido nesses anos, em especial os oferecidos por Elis Regina e Ronaldo Bôscoli, ao dizer que: “Quando vim para o Rio, passei uns seis meses muito ruins, mas depois que Elis Regina mostrou meu trabalho na Philips, tudo melhorou. Ela gravou a minha composição ‘Mucuriipe’, que me deu um grande impulso, e Ronaldo Bôscoli me apoiou bastante” (COMPACTO duplo sai em janeiro e Lp em março, 1972, p. 5).

²⁶ No curso dessa pesquisa, não localizei qualquer registro fonográfico de Erasmo Carlos sobre composições de Fagner.

Ao passo que ele adquiria prestígio entre alguns artistas, surgiu a oportunidade de participar do VII FIC após a inscrição e classificação de sua música *Quatro Graus*, em parceria com José Evangelista, no ano de 1972. O FIC, enquanto evento musical promovido pela TV Globo e que ocorria todos os anos desde 1966, teve sua última edição em 1972, conforme já foi dito anteriormente. Sobre essa edição:

Além da concorrência de mais de vinte países haveria uma espécie de feira da música, com a presença de homens fortes do disco em todo o mundo. O FIC será transmitido em cores para todo o Brasil e exterior, e contará com a presença de nomes famosos como Virna Lisi, Piazzolla e Paul Mauriat (CABRAL, A., 1972, p. 8).

O FIC de 1972, assim como as edições anteriores, foi um evento grandioso de competições musicais que contou com a grande publicidade própria da televisão, capaz de alcançar um grande número de telespectadores. O que potencializou ainda mais a difusão desse festival foi a sua exibição no exterior. Outro fator que merece destaque consiste na presença de diversos representantes de gravadoras do Brasil e do mundo no evento com o intuito de acompanhar as novidades presentes no festival e sondar novos talentos para suas empresas, como pode ser observado a seguir:

O diretor-geral do FIC afirma que não há melhor oportunidade para o lançamento definitivo da música brasileira no exterior do que através do FIC e lembrou a presença de editores, críticos e artistas internacionais importantes no júri de hoje para comprovar sua tese. – O que os internacionais ouviram de música brasileira – e foi muito pouco – fez com que eles ficassem malucos. Vão levar o Jorge Ben para uma temporada na Europa e querem também contratar Os Novos Baianos. Por que não darmos oportunidades também aos outros? (JURI internacional para abrir mercado exterior, 1972, p. 8).

Confirmando essa sondagem promovida pelos “homens fortes do disco”, Fagner, ao narrar sua experiência no VII FIC, de 1972, diz que:

Em 72 foi o FIC, que eu coloquei a música chamada “Quatro Graus” e meu grande teste foi que era tocar com a orquestra e era uma música difícil de executar, não era música pra ganhar, era mais pra tocar porque a orquestra ficava muito distante lá no Maracanãzinho. O maestro contava lá embaixo e eu saía no violão pra depois a orquestra entrar. *Esse foi um grande desafio que chamou a atenção dos caras do disco*, “porra, sozinho segurar essa onda?” (Raimundo Fagner, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013, grifo meu).

Apesar da sua afirmação acerca da qualidade de sua música que, segundo o próprio, não se tratava de uma “música pra ganhar”, e sim “mais pra tocar”, é possível supor que sua presença nesse evento tinha como principal finalidade a publicização de sua imagem e de sua obra, não implicando necessariamente na crença de que sua música poderia vir a ser a vencedora daquele certame. A participação em si de festivais da dimensão dos famosos FIC’s já era muito significativa na mentalidade de diversos artistas da época, inclusive na de Fagner que naqueles anos já compreendia que havia interesses comerciais de ordem maior na

realização desses eventos. Sobre isso: “Quando começou aquele festival da Globo (VII FIC, de 1972), a gente já sabia que era marmelada, *que tinha muito envolvimento de gravadora com a televisão* e já tava, é o que a gente chamou: uma mão suja a outra” (Ibidem, grifo meu).

As gravadoras, nesse contexto, vivenciavam largas expansões no mundo em busca de novos ambientes para exploração visando dominar assim maiores fatias desse mercado e o Brasil foi um pólo de difusão artística do mundo muito importante nesse período, principalmente através da realização dos festivais televisivos. Sobre esse processo de sondagem de novos mercados, Dias (2000, p. 38) expõe o quadro de expansão das grandes gravadoras mundiais nos chamados países periféricos. Segundo a autora:

Se a lógica do modo de produção é global, sua disseminação pelo mundo vai tornando e fazendo uso de referências e interesses locais. Se, por um lado, ao instalarem-se em vários países do mundo as transnacionais da cultura veiculam mercadorias produzidas em suas matrizes, por outro, é fato que artistas locais são contratados e sua produção é fortemente estimulada.

Como forma de compreender tal acontecimento, a autora continua seu pensamento dentro de uma perspectiva de abordagem que a leva a reflexões sobre a lógica capitalista e sua forma de operação sobre os países periféricos no que diz respeito a “constituição de um mercado nacional e internacional de bens culturais” (Ibidem). Assim, manifesta-se como uma de suas principais reflexões a forma como essas transnacionais agiram ao se introduzir no Brasil, promovendo a produção cultural nacional e aliviando o peso do real sentido de sua atuação enquanto agentes externos ocupados em explorar o campo econômico do mercado de discos nacional.

Tal processo aponta para os principais fundamentos da indústria cultural enquanto conceito, firmado no controle de técnicas de difusão dos elementos culturais convertidos em produtos para o consumo. Porém, compreender esse processo sob uma ótica rígida, onde tudo é posto sob o controle da indústria cultural é se entregar ao risco de ignorar a raiz dessa produção cultural, que tem como ponto de partida o íntimo do artista e suas sensibilidades humanas, ainda que tal produção sofra intervenções posteriores dos agentes industriais promovedores desses produtos culturais, pois, como diz Aires (1994, p. 97): “Se existem mecanismos de mercado que estabelecem um controle sobre a produção e divulgação da música, existem, por outro lado, mecanismos ou formas encontradas pelos artistas-compositores para reagir com resistência a esse controle”.

Nesse aspecto, a indústria fonográfica brasileira em especial vivenciou no início da década de 1970 o seu largo crescimento, alcançando sua consolidação nos anos seguintes dentro da referida década (MORELLI, 2009), em razão, principalmente, do processo de

implantação no Brasil das empresas mundiais atuantes nesse setor, num esquema que favoreceu a expansão de suas influências sobre o mercado brasileiro e, ao mesmo tempo, estimulava a produção musical nacional por meio da montagem de elencos de artistas nessas gravadoras, o que implicou na abertura para propostas artísticas de sujeitos diversos a partir de suas vivências pessoais e culturais compartilhadas, garantindo assim a variação de gêneros musicais no interior dessas empresas e consequentemente maior alcance sobre os consumidores de discos (DIAS, 2000).

Assim, os festivais enquanto espaço de projeção para artistas iniciantes aliado aos interesses da indústria fonográfica e da televisão desempenhou importante papel para o surgimento de novos nomes para compor o elenco da MPB. O FIC de 1972, especificamente, contribuiu para o surgimento de nomes como Walter Franco, Alceu Valença, Sérgio Sampaio, Raul Seixas, além dos cearenses Fagner, Ednardo e Belchior, tanto em regime de interpretação como de composição musical. Acerca da configuração desse evento em termo de participação artística, o Jornal Correio da Manhã diz:

Com poucas exceções os compositores e intérpretes do VII FIC são todos jovens, sem nenhuma outra participação em festivais ou discos gravados, nomes pouco conhecidos do público. Mas, entre os nomes famosos, também são poucos os que tiveram participação em festivais passados, pois a maioria entra pela primeira vez na competição. [...] Os Estados do Norte e Nordeste tem grande representação no FIC, com um grupo de compositores do qual fazem parte Belchior, Fagner, Tom e Dito e Ednardo (SETAS e acentos entram nas composições do FIC, 1972, p. 15).

A presença dos artistas cearenses e, especificamente, de Fagner representou um significativo alargamento de horizontes para a produção musical que vinha sendo realizada desde o final da década de 1960 no Ceará. E este último, apesar de não ter sido classificado para a final desse certame com *Quatro Graus*, conseguiu relativa projeção, tendo sua música concorrente no VII FIC incluída no LP que foi lançado como resultado das apresentações do festival (FAGNER; EVANGELISTA, 1972b, lado B, faixa 5). E foi a partir dessa participação em festival, assim como a experiência inicial que ele teve na gravadora RGE com a gravação de uma música sua no Compacto Simples dividido com Cirino, que as portas para o mercado fonográfico se abriram, por meio da contratação que este adquiriu com a Phonogram ainda em 1972.

2.2 “FAGNER: O NOME DO CEARENSE QUE O RIO COMEÇA A OUVIR²⁷”: A PROJEÇÃO NO GRANDE CIRCUITO NACIONAL.

Amparado pelo impacto causado pelo chamado Milagre Econômico Brasileiro na transição entre as décadas de 1960 e 1970, o poder de compra da classe média nacional vivenciou expressivo crescimento e aqui destaco o impulso que tal prática gerou no mercado fonográfico do Brasil. Durante toda a década de 1970 este setor produtivo registrou uma taxa média de crescimento de 15% ao ano, sendo que no início dessa referida década o mercado de discos nacional ocupava a 14ª posição no mundo, avançando até a 6ª posição em 1979, mesmo levando em consideração a escassez do vinil no mercado mundial em 1973 e 1979, em decorrência dos choques nos preços do petróleo na economia internacional (MORELLI, 2009).

A excitação acerca do crescimento de consumo de bens culturais, e aqui em especial do LP, somado à introdução de empresas transnacionais no Brasil, assim como o advento da Som Livre através das organizações Globo, favoreceu em grande medida a constituição de um mercado expressivo no qual a música assumiu posição de prestígio²⁸. Nesse sentido, tal mercado buscou nesse período o aperfeiçoamento de sua produção em consonância com a sondagem de novos gêneros musicais capazes de atrair o gosto do grande público, prática essa bastante exercitada até então principalmente pelos festivais de música. Sobre isso, abordei anteriormente a relação estabelecida entre a indústria fonográfica e a televisão, principalmente através desses festivais. Mas a contribuição dada por esse veículo midiático não se restringiu a esses eventos competitivos televisionados, se estendendo aos programas musicais e, posteriormente, a telenovela, novo gênero televisivo que encontrou um meio bastante peculiar para firmar aliança entre a indústria fonográfica e a televisão.

Durante toda a década de 1970 a Som Livre desempenhou importante papel no que diz respeito à produção de música para consumo. Sobre essa afirmação, Scoville (2008) aponta que o Sistema Globo de Áudio Visual (SIGLA), o qual por meio do selo Som Livre, adentrou no campo da fabricação de LPs, tendo como principal produto orientador de suas atividades comerciais a produção de trilhas sonoras de telenovelas, estabelecendo com isso um mercado específico no qual elementos distintos da indústria cultural se somaram, dando sentido a exploração mercadológica de um novo campo cultural exclusivo, dado o destaque

²⁷ FAGNER: O nome..., 1972, p. 16.

²⁸ Como exemplo disso, Albuquerque (2013b, p. 388) diz que “O sucesso com trilhas sonoras foi tanto que em 1971 a gravadora Som Livre, braço fonográfico da TV Globo, passa a ser responsável pela trilha sonora das novelas e, de certa forma, uma das responsáveis a ditar o que tocava nas rádios”.

que a TV Globo vinha adquirindo com a veiculação de suas telenovelas.²⁹ Sobre a aliança entre indústria fonográfica e televisão:

A parceria música – TV é, muitas vezes, resultado de um complexo processo de negociação. A escolha e a decisão sobre quais canções comporão as trilhas das novelas, das series ou mesmo as vinhetas da programação, bem como dos artistas que apresentarão números musicais durante a programação de uma emissora, envolvem vários setores da indústria cultural. Nesse processo, vigora a mais elementar lei do mercado, ou seja, a parte mais forte é candidata “natural” a concentrar as vantagens. É, mais uma vez, o caso da Rede Globo, detentora dos mais altos índices de audiência da televisão brasileira (DIAS, 2000, p. 60-61).

Ainda sobre essa relação, Scoville (2008) problematiza minuciosamente tal aliança, na qual as telenovelas, juntamente com os programas musicais produzidos pela TV Globo – entre eles o Globo de Ouro e o Som Livre Exportação –, assim como o pioneirismo da produção dos videoclipes veiculados no programa Fantástico na década de 1970 atestam a eficácia da televisão na difusão das novidades lançadas pela indústria fonográfica nacional e internacional.

Cito o caso da Som Livre para ilustrar um entre tantos outros caminhos adotados pela indústria fonográfica para a expansão de sua atuação no interior do Brasil. A isso pode-se somar o próprio advento do LP como formato ideal para tal mercado, em substituição aos Compactos Simples e Duplos. Tal medida impactou substancialmente o mercado fonográfico brasileiro, uma vez que a popularização do LP, enquanto formato de maior produção, acabou por acarretar mudanças significativas nas atividades econômicas e estratégicas das gravadoras. Assim, com a expansão da produção deste formato, que segundo Dias (2000, p. 56), “pode restringir gastos e otimizar investimentos, considerando que cada LP continha, em termos de custos, seis Compactos Simples e três Duplos”, surgiu nesse cenário de transformação a relevância da imagem do artista que se sobrepôs ao produto. O autor/artista, a partir desse momento, passou a receber destaque dentro desse mercado e, conseqüentemente, no interior da mídia em razão do surgimento de melhores condições para o desenvolvimento e apresentação de um trabalho mais substancial, o que não era possível quando se tinha o espaço limitado dos compactos como meio de veiculação de suas obras musicais.

Foi no transcorrer dessa corrente de transformações eclodidas na transição das décadas de 1960 para a de 1970 que o artista adquiriu maior visibilidade na área do mercado fonográfico, dada a relação cada vez mais próxima entre seu trabalho musical e sua imagem. Isso favoreceu, inclusive, a reformulação da própria indústria, que visou a constituição de um

²⁹ Vale lembrar que apesar da relevância da TV Globo e sua atuação acerca desse novo tipo de programação televisiva, a produção de trilha sonora de telenovelas não foi de sua exclusividade, já que outras emissoras da época, como a TV Tupi, por exemplo, produziram trilhas sonoras dessas atrações televisivas através de parcerias com outras gravadoras (SCOVILLE, 2008).

círculo de atuação mais amplo nesse mercado, recorrendo para isso a montagem de elencos de artistas sob sua contratação. Algumas gravadoras dedicaram-se nesse sentido, direcionando seus investimentos nas atividades profissionais desses artistas com o objetivo de projetá-los entre o público consumidor de discos por intermédio da mídia. Portanto, foi no interior dessa realidade que surgiram com maior intensidade os elencos de artistas pertencentes às gravadoras que visaram sua manutenção por meio da consolidação desses sujeitos no mercado através da valorização de suas imagens, o que permitiu a regularidade de venda da obra desses sujeitos, isso em detrimento da estratégia do sucesso efêmero de vendas comum na comercialização dos Compactos Duplos e Simples, que necessitava de uma constante atenção por parte dos dirigentes das gravadoras no sentido de estar alimentando insistentemente esse mercado com produtos e autores variados (Ibidem).

Esses foram, efetivamente, alguns dos elementos essenciais para a modelação do área de atuação da indústria fonográfica da década de 1970 enquanto ramo comercial altamente rentoso. Assim, diante do que expus até então, passarei a produzir uma análise com maior direcionamento no caso específico de Fagner, tendo como ponto de partida o seu surgimento no mercado fonográfico e na mídia nacional.

2.2.1 De 1971 a 1973: dos primeiros registros fonográficos ao prestígio como compositor.

Logo após a realização do VII FIC, foi lançado no mercado de discos alguns LPs e Compactos que registraram os maiores êxitos desse festival³⁰. Tal prática já ocorria desde as primeiras edições do FIC, assim como em relação aos festivais da TV Record, e objetivava inserir no mercado as músicas dos artistas participantes, possibilitando assim dar maior visibilidade a esses sujeitos e, ao mesmo tempo, garantir um novo espaço de sondagem e exploração por parte de gravadoras e televisão que obtiveram de forma direta ou indireta benefícios financeiros com essa modalidade de produto, a saber: LPs resultantes de festivais.

Este modelo de produto possibilitou que alguns artistas pudessem realizar seu primeiro registro fonográfico. Da mesma forma, tinha a capacidade de dar publicidade a suas

³⁰ Como já foi dito, após a realização do VII FIC, alguns produtos relacionados a esse festival foram lançados no mercado fonográfico. Sobre a circulação da música *Quatro Graus* – ou *4 Graus* –, ver os seguintes produtos fonográficos: *Os Grandes Sucessos do FIC 72*; *7º Festival Internacional da Canção* e *4 Momentos do VII FIC* (FAGNER; EVANGELISTA, 1972b, lado B, faixa 5; 1972a, lado A, faixa 1; FAGNER, 1972c, lado B, faixa 2) – este último trazendo a música *Quatro Graus* sem os créditos para a autoria de José Evangelista e interpretada por Marilton.

músicas por meio de outro formato midiático que não fosse a televisão, dando ao público a opção de ouvir tais músicas no momento que desejassem, dada a posse que esses tinham do material gravado, ou seja, o disco (GORINA, 1971).

No entanto, não foi esse exatamente o caso de Fagner. Sobre isso, deve-se ter em mente que a primeira experiência efetiva desse artista com os estúdios de gravação sonora se deu ainda em 1971, através da gravação de um Compacto Simples pela gravadora RGE (Rádio Gravações Elétricas Ltda), em parceria com o seu conterrâneo Wilson Cirino (SIRINO; FAGNER, 1971). Sobre a gravação desse compacto, este último lembra que:

Eu fiz um Compacto pela RGE, foi o primeiro Compacto, aliás, foi o primeiro Compacto dos cearenses. Foi um Compacto que eu fiz com o Fagner, em 71 pela RGE, através de uns contatos que nós conhecemos lá em São Paulo, chamada Antonieta Bergamo e Nestor Bergamo. [...] Daí saiu esse disco que eu fiz com o Fagner, tocando de um lado uma música minha e do Sérgio Costa, que era “Copa Luz” e do outro lado uma música do Ricardo Bezerra com o Fagner, “Nova Conquista”. A nossa era “Copa Luz”. Aí essa dupla começou e praticamente morreu também antes de um ano, mas a dupla, na época, era pra competir, rapaz, com uma dupla que existia já na RCA, a gente era da RGE, e o cara contratou dizendo pra gente assim: “nós queremos uma dupla pra competir com Antônio Carlos e Jofafi, que tá estourando no Brasil todinho e nós queremos te capitalizar porque o momento é esse, então vocês vão ter que entrar como uma dupla” (*Wilson Cirino*, Fortaleza – CE, 9 jul. 2013).

A fala de Cirino é significativa por apresentar uma característica importante acerca do esquema de funcionamento das gravadoras brasileiras que, por visarem maior participação no mercado de discos, recorrem à diversas estratégias objetivando alcançar o grande público com seus produtos fonográficos. Assim, importa destacar aqui a intencionalidade desta empresa em lançar no mercado uma dupla por ela encarada como capaz de concorrer com outra já revestida de prestígio. E foi dessa forma que Fagner e Cirino foram lançados no mercado fonográfico, objetivando concorrer com a dupla Antônio Carlos e Jofafi, assim como com a gravadora RCA (Rádio Corporation of America). Portanto, é perceptível o clima de disputas em que a dupla cearense surgiu no mercado fonográfico orientados por uma estratégia da RGE de estabelecer competições com suas concorrentes. Tal intenção revela o ambiente no qual as gravadoras foram se estabelecendo no início da década de 1970, onde a formação de seus elencos foram orientadas pelas fórmulas musicais que apresentavam bons resultados nesse cenário e consequente capitalização da música enquanto produto.

Sobre esse Compacto Simples produzido pela RGE, é significativo o fato de que este foi o primeiro registro fonográfico de Fagner como intérprete. Sua importância, no entanto, vai além ao meu ver, por ter sido a primeira experiência do artista em estúdio, portanto relacionado à produção técnica de um produto fonográfico, o que serviu como ponto de partida para a sua inserção em gravadoras de maior representatividade em termos

mercadológicos e a consequente potencialidade da difusão de suas músicas no mercado fonográfico nacional que ocorreu nos anos seguintes.

De fato, a ordem cronológica dos acontecimentos que vai desde as primeiras experiências de Fagner nos festivais, iniciada em 1968, passando pelo festival da UnB em 1971, a posterior gravação do compacto simples com Cirino no mesmo ano e o VII FIC de 1972, marcaram a inserção gradual do nome de Fagner e sua obra no mercado fonográfico nacional. Como já foi visto, o VII FIC o possibilitou alcançar maior projeção com a circulação fonográfica de sua música *Quatro Graus*, lançada em alguns discos e Compactos resultantes desse evento.

Portanto, o ano de 1972 marcou a crescente atuação musical de Fagner nas gravadoras. Primeiro foi a RGE, onde ele, juntamente com Cirino, gravou seu primeiro Compacto, passando despercebido diante do grande público com o seu samba *A Nova Conquista* (FAGNER; BEZERRA, 1971, lado A, faixa 1). A razão da escolha do samba, como já foi dito, foi no sentido de tentar equiparar a dupla aos baianos Antônio Carlos e Jocaí. Apesar da pouca projeção, o registro inicial foi significativo para Fagner, que era então recém chegado no Rio de Janeiro e que já encontrava certa abertura para se lançar profissionalmente como artista. Assim, o primeiro Compacto representa nessa conjuntura a inauguração de sua atuação profissional como artista no interior do mercado de discos. Sobre esse momento, ele escreveu em dedicatória na capa do Compacto para a sua família:

Alô, Alô família! Eis a primeira tocada. Daqui prá frente é mais fácil. Este até que deu um durinho, mas agora vai ser melhor. Um abraço em todos: Papai, mamãe, Marta, Fares, Neta, Neto, Taizinha, Veline, Maróisa, na vizinhança familiar, etc... Raimundo Fagner, Rio, 29/11/71³¹.

Este presente ofertado à sua família possui uma dimensão simbólica que remete à comunicação de sua primeira conquista como artista longe de sua terra natal, além de entender na mensagem que seu percurso na área profissional da música após aquele trabalho vai ser “mais fácil”. Assim, para Fagner, 1972 foi o ano em que ele pôde registrar, além dos discos que continham a sua música concorrente no VII FIC, um compacto simples em parceria com o jornal O Pasquim, um Compacto Duplo solo, uma canção num disco coletivo de carnaval e um Compacto Duplo da trilha sonora do filme Joanna Francesa em parceria com Chico Buarque, sendo os três últimos lançados pela gravadora Phonogram.

O disco de bolso do Pasquim trouxe a primeira gravação de *Mucuripe* (FAGNER; BELCHIOR, 1972b, lado B, fixa 1), realizada por Fagner. Trata-se de um Compacto Simples,

³¹ Texto disponível no site do artista Raimundo Fagner (DISCOGRAFIA – CIRINO E FAGNER, entre 2000 e 2002).

no qual essa música vem no lado B, enquanto que o lado A traz *A Volta da Asa Branca* (Luiz Gonzaga/Zé Dantas), interpretada por Caetano Veloso (VELOSO; FAGNER, 1972). Os discos de bolso do Pasquim foram vendidos em bancas de jornais e tinham por objetivo lançar um artista estreante junto com um artista famoso. Assim, o disco que trouxe Fagner foi o segundo da coleção, sendo que o primeiro trouxe no mesmo esquema João Bosco como estreante e Tom Jobim como artista já consolidado (JOBIM; BOSCO, 1972). Sobre isso:

Fagner se entusiasma com as perspectivas do seu lançamento através do “Disco de Bolso”. O primeiro da série vendeu, até agora, 20 mil exemplares e nada parece indicar alterações deste sucesso. Embora já possa ser encontrado nas bancas, o lançamento oficial deste segundo “Disco de Bolso”, com Caetano e Fagner, será realizado hoje, às 22 horas, no auditório da Faculdade de Direito da Universidade Federal Fluminense, em Niterói. No “show” cantarão o próprio Fagner, Paulinho da Viola, Sérgio Ricardo, Egberto Gismonti, Nelson Cavaquinho e Rosinha de Valença. (FAGNER: O nome..., 1972, p. 16)

A participação de Fagner no disco de bolso juntamente com Caetano Veloso possibilitou a este primeiro uma significativa difusão atraída em grande parte pelo alto prestígio já alcançado por Caetano naquela ocasião. Como foi dito anteriormente, o objetivo do lançamento conjunto de um artista consagrado e um estreante consistia na estratégia de que a fama do primeiro atraísse a atenção do público consumidor de disco para o segundo, então desconhecido.

Figura 3 - Chamada publicitária para o lançamento do 2º disco de bolso do Pasquim, com a presença de artistas já atuantes no meio musical. Destaque para os estreantes Fagner, Piri e Alceu Valença. Disponível nos anúncios culturais do Jornal do Brasil.

HOJE, SÁBADO, ÀS 22 HORAS

2.º SHOW DO DISCO DE BOLSO

SÉRGIO RICARDO — EGBERTO
GISMONTI — ROSINHA DE VALENÇA —
PAULINHO DA VIOLA

Faculdade de Direito da U.F.F. — R. Pres. Pedreira, 62 —
— NITERÓI — Res.: 24664

E

CLEMENTINA DE JESUS — CARTOLA —
NELSON CAVAQUINHO

Com os novos
FAGNER — PIRI — ALCEU VALENÇA

Produção: ALBINO PINHEIRO

FACULDADE DE DIREITO DA U.F.F. — R. Pres. Pedreira, 62
— NITERÓI — RES.: 24664

INGRESSOS: 15,00 — ESTUDANTES: 10,00

Após o lançamento do Disco de Bolso do Pasquim, foi a vez do lançamento do Compacto Duplo *Cavalo-Ferro* (FAGNER, 1972a), primeiro trabalho individual de Fagner, que serviu de forma mais consistente na sua projeção inicial como artista e como compositor. Após o lançamento do referido compacto, seu nome se tornou cada vez mais presente nos jornais e revistas, encontrando, dessa forma, canal aberto para conhecimento do público através da publicidade de sua obra. Como exemplo disso, pode-se ver a seguir:

Raimundo Fagner, cearense, cantor e compositor, está em preparativos para o lançamento do seu primeiro compacto duplo em janeiro, e para a gravação do seu primeiro Lp – “Manera Frufru Manera”, que sairá em março. Com jeito e sotaque de nortista, Fagner diz que o problema vai ser escolher dez das 80 composições que trouxe do Ceará para o Lp (COMPACTO duplo..., 1972, p. 5).

Nas lojas o compacto duplo de Fagner, uma das boas revelações da música brasileira neste movimentado ano de 72. São quatro composições: Cavalo de ferro (em parceria com Ricardo Bezerra), 4 Graus (com Dedé), Fim do Mundo (com Fausto Nillo (sic) e Amém Amém; destas, apenas a primeira já teve outra gravação, na voz de Elis Regina. Raimundo Fagner tem sido apontado como dos melhores compositores jovens e este disco deve ser recebido com atenção (FAGNER, outra novidade em disco, 1972, p. 1).

Na sequência dessas produções, houve participação sua no LP *Carnaval Chegou*, idealizado a partir da estratégia da Phonogram de produzir um disco coletivo de carnaval protagonizado por personalidades da MPB sob sua contratação, contando assim com a participação de Gal Costa, Nara Leão, Caetano Veloso, entre outros. Com o objetivo de ser lançado no carnaval de 1973, o disco já anunciava o nome dos novos artistas contratados pela gravadora no ano anterior. Assim, além dos já prestigiados citados anteriormente, o disco contou com os novatos Sérgio Sampaio e Raul Seixas, além de Fagner que gravou para o disco a marchinha *Um Ano a Mais*, de sua autoria (FAGNER, 1972b, lado B, faixa 6). Esses três trabalhos fonográficos, além dos discos relacionados ao VII FIC que trouxeram a canção *Quatro Graus* foram as produções que Fagner registrou em 1972.

Por fim, ele teve a oportunidade de lançar, junto com Chico Buarque e a atriz/cantora parisiense Jeanne Moreau, o Compacto Duplo com a trilha sonora do filme Joanna Francesa (BUARQUE; FAGNER; MOREAU, 1973), uma produção franco-brasileira dirigida por Cacá Diegues. Assim, as músicas para festival, para carnaval e para trilha sonora de filme foram elementos evidenciadores da aliança existente entre ramos distintos da indústria cultural que possibilitaram a sua inserção entre públicos diversos durante os anos de 1972 e 1973³².

³² Além de sua participação nesses discos coletivos, Fagner teve a canção *O Último Pau de Arara* incluída na coletânea *Máximo de Sucessos nº 9* (VENÂNCIO; CORUMBÁ; GUIMARÃES, 1973, lado B, faixa 3). ela foi lançada originalmente no mesmo ano – 1973 – no seu primeiro LP, intitulado *Manera Fru Fru Manera*.

O reconhecimento sobre seu trabalho foi se tornando cada vez maior na medida que artistas já consolidados divulgavam suas composições, como foi o caso de Elis Regina, Wilson Simonal e Marília Medalha, esta última destacada desde 1967 após a vitória junto com Edu Lobo do III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, com a música *Ponteio* (MELLO, 2003). A primeira incluiu em seus shows as canções *Mucuripe*, *Noves Fora* – ambas em parceria com Belchior – e *Cavalo-Ferro* (Cf. ELIS Regina estréia dia 18, 1972, p. 6), vindo a gravar *Mucuripe* no seu LP daquele ano (Cf. BITTENCOURT, 1972, p. 5; FAGNER; BELCHIOR, 1972a, lado A, faixa 4). O segundo, por sua vez, gravou *Noves Fora* em Compacto Simples e LP no mesmo ano (Cf. LANDOLFI, 1972, p. 13; SIMONAL termina novo disco, que tem Noel, macumba, banha e mel, 1972, p. 5; FAGNER; BELCHIOR, 1972d, lado A, faixa 1; 1972d, lado B, faixa 5). A terceira gravou a canção *Fim do Mundo* (Raimundo Fagner/Fausto Nilo) em 1973 (FAGNER; NILO, 1973, lado A, faixa 5). Como é perceptível, além do lançamento e participação de Fagner em alguns produtos fonográficos, suas composições foram se tornando cada vez mais populares, tanto entre os artistas que as elegeram para interpretar, como entre o público que vieram a adquirir esses discos no mercado nesse período³³. Esse momento inicial marcou o desenvolvimento de seu prestígio junto a vários artistas da MPB, sendo, igualmente, uma forma de adquirir popularidade principalmente entre a mídia e o público.

2.2.2 Raimundo Fagner e sua atuação em shows: estratégias e expectativas comerciais.

Ao passo que sua obra se popularizava no interior da MPB e do mercado fonográfico nacional, Fagner passou também a participar, na transição de 1972 para 1973, de shows em parceria com artistas igualmente estreantes – como Sérgio Sampaio e Antônio Adolfo, este último já experiente em festivais com a banda A Brazuca³⁴ e que registrou seu primeiro LP solo somente em 1972 – e de Nara Leão, já consagrada no interior da MPB e uma das maiores entusiastas do seu trabalho no período. Outro ponto significativo desse período para sua carreira foi a sua atuação no festival Phono 73, idealizado pela gravadora Phonogram com o objetivo de promover comercialmente os seus artistas contratados.

³³ Além dos artistas já citados, as composições de Fagner foram gravadas também por Ivan Lins – *Quarto Escuro* (Ivan Lins/Fagner), (LINS; FAGNER, 1973, lado A, faixa 3), Quarteto em Cy, que gravaram a canção *Cavalo-Ferro* em LP e compacto em 1972, (FAGNER; BEZERRA, 1972a, lado A, faixa 3; 1972c, lado A, faixa 1), além dos seus conterrâneos Ednardo, Rodger Rogério e Teti, no LP conhecido popularmente como “Pessoal do Ceará” (Idem, 1973b, lado A, faixa 3).

³⁴ Junto com a banda A Brazuca, Antônio Adolfo conquistou o segundo lugar no IV FIC de 1969 com a música *Juliana* (Antônio Adolfo/Tibério Gaspar) (MELLO, 2003).

Juntamente com Sérgio Sampaio e Antônio Adolfo, ele compôs a atração do *Concerto da Meia Noite*, realizado no Rio de Janeiro em dezembro de 1972. Essa apresentação pública objetivou a promoção dos novos contratados da Phonogram. Sobre isso:

Antônio Adolfo (Sá Marina), Raimundo Fagner (Cavalo Ferro) e Sérgio Sampaio (Eu Quero é Botar meu Bloco na Rua) se apresentarão hoje e amanhã no Teatro Fonte da Saudade, no Concerto da Meia-Noite mostrando suas mais recentes composições. O “show” é produzido pela Philips, com coordenação musical de Paulinho Tapajós. Armando Pittigliani, da Philips, explica que *o objetivo do “show” é mostrar ao público trabalhos de novos compositores, proporcionando a eles campo de trabalho e o início de uma espécie de laboratório experimental de som que, se aprovado em termos de público, será repetido com novos compositores* (ANTÔNIO Adolfo, Fagner e Sérgio Sampaio fazem Concerto da Meia-Noite, 1972, p. 5, grifos meus).

Percebe-se neste trecho citado do Jornal O Globo o trato profissional e comercial dispensado à sua obra musical. Recém contratado pela Phonogram, ele passou a receber os primeiros investimentos para a promoção do seu trabalho em busca da difusão inicial de seu nome, imagem e atuação enquanto artista, sugerindo que tal show se tratou de uma sondagem inicial da Phonogram sobre o público para os trabalhos lançados por esta gravadora em 1973, em especial os de Sérgio Sampaio e Fagner na condição de estreantes.

Figura 4 - Chamada publicitária para o lançamento do *Concerto da Meia-Noite* com a participação de Antônio Adolfo, Raimundo Fagner e Sérgio Sampaio. Destaque para o logotipo do selo Philips/Phonogram e para a legenda promocional da gravadora ao final do anúncio: “Artistas exclusivos da Philips”. Imagem disponível nos anúncios culturais do Jornal do Brasil.



TEATRO FONTE DA SAUDADE
Apresenta HOJE E AMANHÃ À MEIA-NOITE

Antonio Adolfo **Raimundo Fagner** **Sergio Sampaio**

Com músicas inéditas

Av. Epitácio Pessoa, 4.866 — Tel.: 266-3468

Preço normal Cr\$ 20,00 — Estudantes Cr\$ 15,00

Artistas exclusivos da Philips

Fonte: VAMOS ao Teatro, 1972a, p. 8.

O ano de 1973 se iniciou com a participação de Fagner no show *Muito Informal*, de Nara Leão. O espaço cedido por Nara em seu espetáculo para o novo artista confirma a fama que a cantora adquiriu no meio artístico e entre a mídia de promover a carreira daqueles que ela acreditava no talento. Sobre a atuação de ambos no referido espetáculo:

Nara Leão é a grande estréia da noite de hoje. A partir das 21 horas, ela estará acontecendo no Teatro da Praia, num espetáculo “muito informal”, que tem a participação de Don Salvador e seu grupo, Paulo Moura, Copinha e Fagner. O “show” é dividido em duas partes, em uma hora e meia de duração. A primeira é só de Fagner. Ele aparece sozinho, cantando e mostrando seus parceiros do Ceará. Depois é a vez de Nara. Ela vai cantar todo o seu repertório, desde quando começou até os dias atuais (BITTENCOURT, 1973, p. 8).

O show *Muito Informal*, estrelado por Nara Leão e Fagner esteve em cartaz no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro. Além dessa cidade, Curitiba, capital do Paraná, também recebeu esse espetáculo. Não tenho informação se Fagner e Nara excursionaram por outras cidades, mas pelo que foi noticiado no Jornal Diário do Paraná, tudo indica que somente essas duas cidades receberam esse show³⁵. Quanto a parceria firmada entre os dois artistas é importante observar que Nara Leão, ao ceder espaço do seu show para o novo artista, possibilitou que este expusesse para o público da cantora presente nesse espetáculo suas composições, muitas delas em parceria com outros compositores cearenses, como Ricardo Bezerra e Petrucio Maia e que no decorrer dessa década assumiram posição de destaque como músicos e letristas em parceria com Fagner durante o seu percurso artístico.

Figura 5 - Chamada publicitária para o show *Muito Informal*, estrelado por Nara Leão (artista exclusiva da Philips/Phonogram) e exibido no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro, com a participação de Don Salvador e Grupo Abolição, Paulo Moura, Copinha e Fagner. A possibilidade de dividir os palcos com Nara Leão foi fundamental para a projeção inicial alcançada por Fagner em 1973. Imagem disponível nos anúncios culturais do jornal Correio da Manhã.



Fonte: VAMOS ao Teatro, 1973, p. 11

Sobre a dedicação de Nara em promover a carreira de Fagner nesse período:

³⁵ Assim foi noticiado no jornal curitibano: “O show que Nara apresenta até amanhã no Teatro Paiol ficou alguns meses no Teatro da Praia no Rio de Janeiro, e representa um verdadeiro retrospecto da sua carreira. Não haverá tournée nos outros Estados” (NARA Leão desde ontem em Curitiba, 1973, p. 7).

Narinha Leão, tida como a musa da bossa nova, *foi sempre uma artista preocupada em dar um “caldeirão de chá” à gente em cujo talento ela acredita*. Assim é que dois anos após ela ter começado a gravar, em princípios de 1964, ela copia com o esquema barquinho-flor-amor dos meninos da Bossa Nova para promover os sambões de gente simples (mas de enorme talento) com Elton Medeiros, Zé Ketti e Nelson do Cavaquinho. Hoje, *Narinha continua a mesma: assim é que ela só aceitou voltar a fazer “shows” em teatros – como o que estará apresentando no Teatro do Paiol, no próximo fim-de-semana – para lançar o jovem cantor Raimundo Fagner (com ele mesmo), cearense que fez um belo elepê na Philips (“Manera Frufru, Manera”) e onde, em duas faixas, Narinha canta “Penas do Tiê”, um tema folclórico e “Pé de Sonhos” (Petrúcio Maia e Brandão)* (ROCHA, 1973, p. 3, grifo meu).

O empenho de Nara Leão em dar suporte para os primeiros passos profissionais de Fagner, o novo talento do Ceará, foi bastante importante durante os primeiros meses de 1973. Assim, foi fazendo shows e sendo projetado ao lado de uma grande personalidade da MPB de então que Fagner passou cada vez mais a se inserir entre um significativo público, fazendo conhecer suas propostas artísticas que meses depois foram compiladas em seu primeiro LP de carreira.

A data de lançamento do *Manera Fru Fru Manera*, primeiro LP de Fagner, coincidiu em proximidade com a execução de um grande esquema comercial organizado pela gravadora Phonogram para promover seus artistas contratados. Foi nesse sentido que aconteceu no Centro de Convenções do Anhembi, em São Paulo, o festival *Phono 73*, reunindo grande parte dos artistas contratados pela gravadora Phonogram naquele período³⁶. O objetivo era, claramente, estruturar o evento numa espécie de exposição potencializadora das novidades musicais que seriam lançadas pela Phonogram, já que foi exigência da organização sobre os artistas que estes apresentassem no espetáculo canções inéditas juntamente com seus grandes sucessos (HUNGRIA, 1973, p. 1).

Por se tratar de um festival de amostragem, portanto, um festival fora dos moldes daqueles largamente popularizados pelas TVs Globo e Record nos anos anteriores e que tinham como principal ordem de funcionamento a competição entre os artistas em busca de melhores colocações nesses certames; o *Phono 73* reuniu os principais nomes da gravadora Phonogram com o intuito de divulgá-los de forma mais substancial, dentro das variadas tendências musicais presentes no elenco da gravadora. Sobre a natureza desse festival:

³⁶ Segundo a Revista Veja, em matéria sobre o festival *Phono 73*, ocorrido entre 11 e 13 de maio de 1973 (FESTA de arromba, 1973, p. 79), foram atrações do evento os seguintes artistas: Os Mutantes, Rita Lee, Lúcia Turnbull, Chico Buarque, Elis Regina, Fagner, Gilberto Gil, Ivan Lins, Jorge Ben, MPB 4, Banda do Canecão, Erasmo Carlos, Jair Rodrigues, Jorge Mautner, Juca Chaves, Marcus Pitter, Quinteto Violado, Raul Seixas, Ronnie Von, Sérgio Sampaio, Vinicius de Moraes, Toquinho, Wanderléa, Wilson Simonal, Zimbo Trio, Caetano Veloso, Gal Costa, Hermeto Paschoal, Luiz Melodia, Macalé, Maria Bethânia, Nara Leão e Odair José. Todos, com exceção de Toquinho e Vinicius, contratados pela Phonogram.

O público presente à Phono 73 mesclava pessoas habituadas ao clima de Festival, tão saudoso para os paulistas, *com pessoas que até lá foram ver, de fato, uma feira musical, uma “Expo” que pretendia mostrar a produção de uma indústria e seus criadores* (TAVOLA, 1973, p. 7, grifo meu).

O caráter comercial do festival possibilitou, segundo André Midani, então Presidente da Phonogram, o salto de vendagem dos produtos fonográficos lançados pela gravadora, especialmente os relacionados aos artistas que se apresentaram no *Phono 73*. Segundo Midani:

[A gravadora Phonogram] Tendo artistas tão fabulosos e uma dedicação inteira à promoção deles, fez com que os que vendiam 4, 5 mil discos passassem a vender 40, 50 mil. E num instante, essa companhia que tinha penado durante quase, acho, dez anos, perdendo dinheiro, sem grande participação no mercado, no espaço de dois anos tornou-se muito lucrativa. E ao mesmo tempo com algo da ordem de 18%, 19% do mercado, vindo de 7% ou 8% (ANDRÉ MIDANI, 2005, Não Paginado).

Tendo em vista esse quadro de realizações, o ex-presidente da Phonogram atribui ao *Phono 73* parte do crescimento vivenciado pela companhia naquele período, não somente pelo espetáculo em si, mas pelo lançamento fonográfico do registro ao vivo do festival, tendo assim a mesma utilidade comercial dos discos de festivais aqui anteriormente citados. De maneira geral, é sabido que a indústria fonográfica brasileira vivenciou durante toda a década de 1970 um largo processo de expansão e tal crescimento econômico e de influência, cada vez mais evidente na área de produção de bens culturais de consumo, foi reflexo das novas medidas adotadas pelas transnacionais fonográficas estabelecidas no Brasil, como foi o caso, por exemplo, do *Phono 73*, tanto o espetáculo quanto o registro do produto fonográfico dele resultante.

Assim foi o caso da Phonogram, companhia que tinha sua matriz na Holanda e que designou dirigentes, como André Midani no Brasil, que trabalharam no sentido de traçar estratégias para a expansão das influências da empresa dentro do mercado mundial a partir dos países onde a empresas filiais se localizavam. Nesse sentido, André Midani adotou um pensamento empresarial capaz de elaborar esquemas publicitários sobre os seus artistas contratados e, conseqüentemente, sobre os produtos fonográficos por eles lançados comercialmente. Sobre a ação empresarial e seus objetivos, Dias (2000, p. 56, grifo meu) ressalta que: “À consolidação do mercado correspondem transformações no conjunto do processo. Por exemplo, *a mentalidade empresarial é desenvolvida e aprimorada, tanto no mundo do disco como no dos grandes espetáculos*”. Portanto, esse pensamento empresarial foi a tônica do *Phono 73*, pois consistiu primeiramente na exposição de seu elenco e a evidência de gêneros musicais variados, capazes de atrair grandes fatias de consumidores de discos no país. Sobre isso:

[...] a Phono 73 parece ter sido na verdade uma tentativa da indústria fonográfica de organizar seu próprio festival. E a gravadora conseguiu de fato criar em torno do evento o mesmo tipo de expectativa antes existente em torno dos festivais de televisão: apesar da participação exclusiva dos artistas contratados da Philips – Phonogram, acreditou-se que a Phono 73 pudesse vir a ser o estopim para a eclosão de um novo movimento musical – que teria sido, na verdade, o primeiro produzido diretamente pela indústria fonográfica no Brasil no campo restrito da chamada MPB (MORELLI, 2009, p. 77).

Com essa afirmação, fica clara a intenção da gravadora idealizadora do festival de criar um ambiente capaz de promover os seus produtos através da exposição de seus artistas num ambiente amplamente evidenciado. E é possível levar em consideração, a partir da análise de Morelli, que a Phonogram tenha se aplicado em destacar seus artistas dentro do panorama mercadológico nacional que já se evidenciava, com a gradativa reformulação que a música popular brasileira em especial vinha atravessando desde o advento do Tropicalismo e demais correntes estéticas ligadas à música popular e a consequente incorporação de novos estilos e sonoridades (NAPOLITANO, 2002b). Portanto, no caso do *Phono 73*, houve uma significativa atenção dos dirigentes da Phonogram na realização deste evento como canal eficaz para otimizar as vendas pelo menos para aquele ano, ocasião em que a gravadora recebia novos artistas, como foi o caso de Fagner, que registrou ao vivo a canção-título de seu primeiro LP *Manera Fru Fru Manera* no volume 2 dos LPs lançados como registro do evento³⁷.

Fagner, que foi anunciado no palco para os presentes por Chico Buarque³⁸ e apresentou no primeiro dia³⁹ do espetáculo canções contidas no seu primeiro LP, recém lançado, lembra desse evento ao dizer que:

Teve a Phono (73), que não era festival, mas era uma amostragem e também me jogaram numa roubada muito grande [...]. O diretor artístico era o Guilherme Araújo, que era empresário dos baianos e eu tava em rixa com os baianos [...], então me botou pra cantar depois do Chico (Buarque) e do (Gilberto) Gil, que era uma grande atração pra cantar o “Cálice” e na hora que eles começaram a cantar, que desligaram os microfones, essa música é conhecida na música brasileira, e o Guilherme Araújo me bota pra entrar no palco depois dessa roubada. Todo mundo vaiando no Parque Anhembi, no centro de convenções, e eu entrei apenas com o

³⁷ Gravados ao vivo na ocasião do *Phono 73*, foram lançados um conjunto de três LPs registrando as apresentações mais significativas (VÁRIOS, 1973a; 1973b; 1973c). A canção *Manera Fru Fru Manera* foi incluída no volume dois da coleção. (FAGNER; BEZERRA, 1973a, lado B, faixa 5).

³⁸ Na ocasião, Chico Buarque apresentou Fagner de uma forma simples, mas que deu a conhecer ao público o nome e a origem daquele artista até então desconhecido na cidade de São Paulo. Disse Chico: “ele é cearense e o nome dele é Fagner”, ao que Fagner seguiu a apresentação falando da sua obra a ser apresentada naquele momento para o público presente: “[...] eu queria dizer que aqui tá o Naná (Vasconcelos), que é um cara maravilhoso, ele faz uma percussão que pouca gente faz. Eu vou cantar uma música que é o nome do meu primeiro LP que se chama “Manera Fru Fru Manera”, que é minha e do Ricardo Bezerra”. Tal apresentação está registrada em áudio no início da faixa do LP ocupada pela interpretação de Fagner (FAGNER; BEZERRA, 1973a, lado B, faixa 5).

³⁹ Ou no segundo, se for considerado que o dia de abertura – quinta-feira, 10 de maio – com apresentação exclusiva dos Mutantes, Rita Lee e o seu novo conjunto (HUNGRIA, 1973, p. 1).

Naná Vasconcelos, comecei a cantar “O Último Pau de Arara” que reverteu aquela platéia, uma coisa marcante, assim, de festival, feira (Raimundo Fagner, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

Através da narrativa de Fagner, é possível entender o ambiente do *Phono 73* como um lugar de disputas, de busca por prestígio público e tais conflitos revelam o caráter comercial envolvido nesse espaço, de maneira que a memória do artista privilegia esse aspecto em maior medida do que à situação de repressão política vivenciada nesse espaço, principalmente no que diz respeito à censura imediata sobre a apresentação de Chico Buarque e Gilberto Gil. Essa certamente é uma das peculiaridades de se trabalhar com a memória histórica dos sujeitos, tendo em vista que “Um informante pode contar, em poucas palavras, experiências que duraram muito tempo e depois discurrir com minúcia sobre um único episódio” (PORTELLI, 2013, p. 25), evidenciando assim a valoração que este faz sobre determinado aspecto do tema abordado.

Figura 6 - Jorge Ben, Raimundo Fagner e Gilberto Gil no palco do show *Phono 73*, realizado no Centro de Convenções do Anhembi (SP), em maio de 1973.



Fonte: RESISTÊNCIA Cultural/Música, 2015/2017.

Sobre isso, importa ressaltar o que o autor ainda discorre sobre essas particularidades da memória: “Estas oscilações são significativas, ainda que não possamos estabelecer uma norma geral de interpretação: detalhar um episódio pode ser uma maneira de sublinhar a sua

importância mas também pode ser uma estratégia para desviar a atenção de pontos mais delicados” (Ibidem, p. 25-26), de maneira que, no caso de Fagner e sua memória manifestada no presente, se percebe uma maior dedicação sua em abordar os aspectos mais ligados diretamente ao seu exercício profissional, expondo como o ambiente do festival *Phono 73* representou, para além de um espaço de vigilância político por parte de agentes do governo, um espaço de disputas de interesses entre artistas e demais profissionais atuantes na área e que visavam atrair maiores atenções do público presente sobre os seus trabalhos e, ao mesmo tempo, prejudicar aqueles que poderiam vir a ofuscar esses objetivos, de maneira que a sua fala sugere que o empresário do grupo baiano, através de sua ação naquele momento, o encarou como ameaça em potencial por desafiar o prestígio adquirido por Caetano Veloso e seus pares da Bahia presentes naquele espetáculo. De igual maneira, é também expressado em sua memória a sua capacidade de obter êxito com a sua atuação artística mesmo em condições adversas.

Dentro dessa perspectiva, Bourdieu (2007) entende o espaço social como um campo de disputas simbólicas e que visam alcançar a sua legitimação cultural e a sua distinção entre os demais. Dessa forma, atua nesse campo as relações de força que visam construir e manipular a sua verdade. Assim, “é a própria lei do campo [...] que envolve os intelectuais e os artistas na dialética da distinção cultural, muitas vezes confundida com a procura a qualquer preço de qualquer diferença capaz de livrar do anonimato e da insignificância” (Ibidem, p. 109).

Embora não se tratasse de um festival competitivo, a concorrência entre os artistas assumiam outra dimensão, principalmente no que se refere à conquista de maiores públicos através do seu trabalho artístico singular, trazendo como consequência a conquista de fatias de públicos para o consumo de suas obras. Daí vem, por exemplo, o conflito entre Fagner e os artistas baianos – com destaque para Caetano Veloso –, que se estendeu pelo menos por toda a década de 1970 através de opiniões negativas de um sobre o outro, amplamente veiculadas nos periódicos da época⁴⁰.

⁴⁰ Tais conflitos se deram em especial pelas acusações que Fagner fazia sobre a existência de uma “panelinha dos baianos” e que, segundo ele, era através dessa coesão que o grupo baiano dominavam a gravadora Phonogram e a mídia de maneira geral, não permitindo o surgimento de novos valores no ambiente da MPB em razão da tentativa de hegemonia que os mesmos buscavam impor nesse cenário. Segundo Fagner: “Eles criaram um grupo exclusivo deles. E, em arte, você não pode ignorar uma série de coisas. Tem que estar aberto ao trabalho de todos. [...] Mas é claro que muito cara precisou de publicidade e não teve, porque só se falava (e ainda se fala) nos baianos. Mas, tudo bem. Milton Nascimento e Chico Buarque estão aí para mostrar que nem tudo é baiano...” (CARAMEZ, 1976, p. 11). Por sua vez, Caetano Veloso declarou meses depois que: “Ele deu uma entrevista onde meteu o pau em mim e no Gil. Disse que nós dominamos a nossa gravadora e a imprensa; que não damos chance para mais ninguém. Acho que ele é paranóico” (PENTEADO, 1976, p. 33). No ano seguinte,

Outro ponto na fala de Fagner que merece destaque está no episódio do desligamento dos microfones de Gilberto Gil e Chico Buarque durante a apresentação da canção *Cálice* (Gilberto Gil/Chico Buarque)⁴¹. Por se tratar de uma música de conteúdo crítico à censura atuante na época e legitimada pela política autoritária da Ditadura Civil-Militar, a canção teve seu veto decretado antes mesmo da realização do evento, mas a dupla ainda assim insistiu em cantá-la na ocasião, sofrendo com o boicote explícito por parte dos censores e policiais presentes no evento. É André Midani, novamente, quem narra acerca do acontecido.

Eu não estava lá naquele dia. Quem viveu isso diretamente foram Pitigliani, Menescal, o advogado da companhia, João Carlos Muller, além dos atores do fato. Os dois compuseram a música para apresentar na Phono 73 e a letra foi censurada. Eles começaram a cantar sem letra. Claro que havia polícia, porque havia em todo lugar. E nossa companhia era a companhia-mór no sentido de problemas com a Censura. Volta e meia, João Carlos e eu tínhamos que ir a Brasília. Então, quando se anunciou esse bando de artistas, suponho que a Censura tomou precauções. Mais do que normalmente teria tomado (ANDRÉ MIDANI, 2005, Não Paginado).

Sobre a presença de policiais no espetáculo, a Revista Veja noticiou que:

A Censura proibiu Chico Buarque e Gilberto Gil de apresentarem o “Cálice”, que compuseram de parceria especialmente para a Phono. O mesmo aconteceu com o “Samba da Esperança”, de Vinicius e Toquinho (que a RGE “emprestou” à Phonogram). *E havia policiais disfarçados de cabeludos, desfilando ostensivamente entre os artistas* (FESTA..., 1973, p. 79, grifo meu).

Os ambientes artísticos foram constantemente vigiados nesse período por agentes à serviço do governo. Nesse sentido, Napolitano traz à luz dessa análise a noção de “produção da suspeita”. Sobre isso:

A obsessão pela vigilância como forma de prevenir a atuação “subversiva”, sobretudo naquilo que os manuais da Doutrina de Segurança Nacional chamava de “propaganda subversiva” e “guerra psicológica contra as instituições democráticas e cristãs”, acabava por gerar uma lógica de suspeita ou “ethos persecutório”. Os milhares de agentes envolvidos, funcionários públicos ou delatores cooptados, eram regidos por essa lógica e, ao incorporá-la acabava produzindo um fenômeno que é típico de regimes autoritários e totalitários: mais importante do que a produção da informação em si, era a produção da suspeita (NAPOLITANO, 2004, p. 104).

Durante os anos de chumbo, a vigilância sobre diversos grupos sociais e seus comportamentos foram práticas amplamente adotadas pelos órgãos policiais, encarregados de “manter a ordem social”, ainda que para isso tivesse que recorrer à violência desmedida, à prisões arbitrárias, além de outras práticas repressivas ilegais largamente praticadas pelos órgãos oficiais. Nesse sentido, o espaço do Centro do Convenções do Anhembi, onde

ainda no calor do conflito, Caetano declarou em carta publicada pela revista Veja que considerava Fagner “abominável, sem talento e mau-caráter” (VELOSO, 1977, p. 8). Declarações dessa natureza vindas desses dois artistas se popularizaram na imprensa do período e se estenderam durante muitos anos.

⁴¹ A letra de *Cálice* foi um canal de denúncia contra a repressão promovida pela política autoritária do governo de então sobre a população. O sentido duplo da palavra *Cálice* revela uma outra dimensão quando associada ao imperativo “cale-se”, que expõe, portanto, a ação da censura sobre diversas obras artísticas ou mensagens gerais que contestassem em especial a ideologia oficial dos militares detentores do poder.

ocorreram as apresentações dos artistas contratados pela Phonogram se converteu em espaço vigiado, dada a presença de policiais disfarçados, visando assim passarem despercebidos em meio ao grande público. Dentro dessa lógica, mais do que a noção da produção da suspeita em si, o ambiente do espetáculo foi considerado como espaço suspeito, uma vez que “além de certos espaços sociais serem considerados suspeitos, qualquer atitude poderia ser qualificada como subversiva, fosse ela de ordem político-ideológico ou comportamental” (Ibidem, p. 109). Com isso é possível compreender que um ambiente que reuniu diversos artistas, sendo alguns deles já famosos pela oposição realizada através da arte musical contra o governo em vigor, associado à uma significativa quantidade de jovens presentes, categoria essa insistentemente mirada pela polícia repressiva daqueles anos, foram fatores que concorreram para a presença de “agentes combatentes da subversão”.

A realidade política do país interferiu nas manifestações culturais durante os anos em que os militares estiveram à frente do governo brasileiro, uma vez que os censores detinham o poder de veto sobre músicas, peças teatrais, textos diversos e outras linguagens artísticas de modo geral. Embora tenha me ocupado em falar do *Phono 73* especificamente, tal intervenção não se deu somente nesse espetáculo, mas em tantos outros eventos dessa natureza que ocorreram na época e nos mais distantes recantos do país⁴².

Assim, o *Phono 73* se configurou entre especulações comerciais, ambiente de disputas e intervenções políticas. Fagner e sua geração conviveram com todos esses elementos que, em maior ou menor grau, caracterizaram os anos aqui em questão.

2.2.3 *Manera Fru Fru Manera: da realização ao rompimento.*

Seguindo a corrente crescente de produções fonográficas registradas desde 1971, seja de forma direta ou indireta – e a isso me refiro tanto às participações de Fagner em discos, compactos coletivos e compacto solo ou no registro fonográfico de composições suas por outros intérpretes – o ano de 1973 marcou a sua inserção definitiva no mercado fonográfico nacional após o lançamento de *Manera Fru Fru Manera*, seu primeiro LP, gravado pela

⁴² Como exemplo da ação vigilante da polícia sobre eventos dessa natureza, destaco o Festival de Verão de Guarapari, realizado em 1971 aos moldes do famoso Festival de Woodstock na cidade de Guarapari, no Espírito Santo. O festival ocorreu no carnaval daquele ano e contou com as atrações de Gal Costa, Toni Tornado, Som Imaginário, Novos Baianos, A Bolha, entre outros. Houve nesse festival a forte presença de policiais que reprimiram, inclusive, o acesso de hippies e outros sujeitos suspeitos à área das apresentações. Sobre isso, declarou um membro da Polícia Federal à Revista Veja na ocasião: “Para nós, hippie é o sujeito sujo com mau cheiro, cheio de bugigangas nas costas e que pode perturbar o andamento do espetáculo. Esses não poderão participar do espetáculo, nem como público” (IMITAÇÃO do original, 1971, p. 27).

Phonogram e lançado em 15 de maio de 1973, contando com a presença de Nara Leão, interpretando duas faixas em dueto com o cantor – *Penas do Tiê*⁴³ e *Pé de Sonhos* (FOLCLORE – ADAPTAÇÃO: FAGNER, 1973, lado A, faixa 3; MAIA; BRANDÃO, 1973, lado B, faixa 1). O caminho por ele trilhado até esse momento marcou o estabelecimento de relações importantes dentro da MPB e que o favoreceu na ampliação de sua projeção entre o público, alcançando, dessa forma, prestígio perante a gravadora e artistas conceituados da MPB.

Figura 7 - Nara Leão, uma das principais entusiastas do trabalho artístico de Fagner ainda no início de sua carreira, disse sobre o artista estreante: “[...] ele fez um disco que eu acho sensacional, os arranjos são maravilhosos, as músicas são dele e de amigos deles, é um disco muito bom e muito novo, eu acho um disco muito importante porque interessa muito pra todo mundo, eu acho” (LEÃO, 1973, lado B, faixa 3).

Imagem disponível no LP Fascículo História da Música Popular Brasileira.



Fonte: SILVEIRA, R. M; MENDIA, 1984, p. 5.

Ele chegou ao Rio com apenas três anos de música nas costas e com seu jeito encabulado foi conquistando terreno e acabou caindo na boca de conhecidos paternalistas da praça. Havia se tornado do dia para a noite a menina dos olhos da

⁴³ No final da década de 1990, Fagner foi acusado de plágio por Alberto Hekel Tavares, filho do compositor alagoano Hekel Tavares (1886-1969). Tal acusação se fundamentou no fato do artista ter gravado essa música em seu disco de estréia, lançado no mercado em 1973, creditando a autoria da mesma como adaptação sua sobre um tema musical folclórico. No entanto, de acordo com a argumentação de Alberto, *Penas do Tiê* não se trata de uma obra musical de domínio popular, mas sim da canção *Você*, de autoria de seu pai. Embora Fagner nunca tenha reivindicado para si a autoria, o uso indevido se constatou pelo não creditamento ao seu verdadeiro autor. Sobre isso, em 1999 o artista entrou em processo de acordo com Alberto Hekel Tavares a fim de contabilizar o real valor que lhe deveria ser pago pelo rendimento financeiro da música após mais de vinte anos desde o seu lançamento (Cf. FAGNER e o filho de Tavares chegam a acordo sobre plágio, 1999, p. 2). Ciente desse fato, opto mesmo assim por referenciá-la de acordo com o que consta nas informações trazidas no LP *Manera Fru Fru Manera*, de 1973, devido o seu caráter de fonte histórica e o seu uso aqui aplicado.

gravadora, [...] O fato é que ele estava, de repente, não mais que de repente, ao lado de Nara Leão, no palco do FIC, gravando o seu primeiro lp e sendo lançado como produtor de Nara e Naná (CABRAL, L., 1973, p. 3, grifo meu).

As atividades múltiplas assumidas por Fagner nesse período concorreram para que seu trabalho se tornasse cada vez mais evidente nos veículos midiáticos e entre os consumidores de discos, fosse de maneira direta ou indireta⁴⁴. Foram essas, juntamente com a rede de contatos estabelecidas pelo artista, que incluía Nara Leão, Roberto Menescal, Elis Regina, entre outros, as ações necessárias que prepararam terreno para o lançamento comercial do seu primeiro LP solo. A isso pode-se acrescentar o esquema promocional estrategicamente montado pela Phonogram para a introdução deste trabalho no mercado nacional de discos, como pode ser visto a seguir:

O jovem cearense acaba de lançar seu 1º Lp, “Manera, Fru Fru, Manera”, e, como todo lançamento, vem acompanhado ou precedido de um esquema promocional: a gravadora optou pelos depoimentos de seis pessoas ligadas particularmente ou profissionalmente ao artista, que endossaram seu trabalho. Esse apanhado de opiniões faz parte de um disco distribuído simultaneamente com o Lp, às rádios e disc-jóqueis de todo o Brasil (FAGNER lança primeiro Lp com depoimentos de Chico, 1973, p. 5).

Sobre esse empreendimento promocional realizado pela Phonogram, importa aqui destacar o plano comercial adotado pela referida gravadora na promoção do primeiro LP de Fagner. Assim, tendo como objetivo o uso do rádio para a difusão desse produto, o que implicou no estabelecimento de uma comunicação direta com o público ouvinte de rádio, a companhia visou despertar nesse público o interesse sobre as músicas desse novo artista cearense, e para esse fim foi produzido e difundido esse Compacto promocional que continha os “depoimentos gravados de alguns dos já então grandes nomes da MPB, que apresentavam o novo artista para o público específico ao qual se destinava o seu trabalho” (MORELLI, 2009, p.77). Nesse sentido, foi produzido e distribuído entre as emissoras o referido Compacto promocional que se estruturou da seguinte forma: um conjunto de seis depoimentos, sendo cada um seguido do trecho de músicas inclusas no LP *Manera Fru Fru Manera*: o lado A trouxe os depoimentos de 1) Ronaldo Bôscoli; 2) Afonsinho; 3) Marília Pêra; e no lado B: 1) Chico Buarque; 2) Erasmo Carlos; 3) Nara Leão.

Dessa forma, é possível perceber que o lançamento do primeiro LP de Fagner foi orientado por uma estratégia mercadológica de sua gravadora e que visava impactar de forma ampla os ouvintes de rádio, veiculando depoimentos de artistas diversos com conteúdos

⁴⁴ Sobre isso destaco a experiência inicial que Fagner teve como produtor do LP de Naná Vasconcelos no ano de 1973 (VASCONCELOS, 1973). Como será abordada no decorrer deste trabalho, a atividade de produção artística marcou significativamente a vida profissional de Fagner na segunda metade da década de 1970.

afirmativos sobre a pessoa de Fagner e os seus trabalhos desenvolvidos até então. O objetivo, claramente, foi oferecer um novo produto no mercado.

Isto posto, destaco dois depoimentos entre os seis contidos nesse compacto promocional:

Ronaldo Bôscoli – Dizer o quê de Fagner? Que eu sou padrinho de Fagner? Sim, eu realmente sou. Conheci Fagner nos bastidores do teatro, Elis estava ensaiando o espetáculo dela, ouvi as músicas de Fagner, fiquei fascinado por Fagner, mais talvez por ele mesmo do que pelas próprias músicas. Depois é que acabei descobrindo o enorme talento que ele tem e só os de má fé, os míopes não percebem que o talento do Fagner transborda, poreja. Ele tem uma vantagem terrível que é deslocar a geografia do Brasil musical. Ele provou que o Brasil não acaba na Bahia como muita gente pretende, muitos deslumbrados pretendem. O Brasil começa no sul e acaba no norte. Agora ele tem uma coisa perigosa que é muito, muita confiança em si próprio, que pode ser uma arma de dois gumes: a confiança em si próprio é própria dos futuros ídolos, mas é próprio dos futuros crucificados. Eu espero que o Fagner seja um ídolo antes de ser crucificado e tenho confiança no meu afilhado, que afinal de contas o bicho tem um metro e noventa de corpo fechado e alma muito aberta (BÔSCOLI, 1973, lado A, faixa 1).

Chico Buarque – Eu estive agora, tenho estado em contato com o Fagner, primeiro ouvindo a fita do disco dele, eu gostei demais, principalmente teve uma música, assim, a que mais me tocou na primeira audição, assim, foi “As velas do Mucuripe”, achei muito emocionante, achei muito bacana. Fui conhecer ele melhor pessoalmente também, uma pessoa maravilhosa e gravando para o filme Joanna Francesa, percebi que além de grande compositor, ele é um cantor excelente, com uma capacidade de improvisar, um canto pungente, assim, emocionante. Eu acho ele formidável e acho que tem tudo pra, do pessoal novo aí é um dos que tem, tá mais, tá mais perto das coisas (BUARQUE, 1973, lado B, faixa 1).

Dos depoimentos presentes no Compacto é perceptível que as temáticas abordadas giram em torno do sujeito e de sua obra, especificamente a que estava sendo lançada no mercado na ocasião. Das narrativas aqui selecionadas, é clara a ênfase que o primeiro dá a personalidade de Fagner, enquanto o segundo se atém a sua produção artística – o que não implica em falas voltadas exclusivamente para esses temas.

Merece destaque, por exemplo, a referência que Ronaldo Bôscoli faz ao cenário musical brasileiro de então, usando como fim para se expressar o termo “geografia do Brasil musical”. O contexto do início da década de 1970 evidenciou a relativa descentralização do eixo Rio de Janeiro – São Paulo enquanto produtores hegemônicos de uma cultura musical de consumo. A introdução em maior escala de sujeitos de outras regiões do Brasil – e aqui dou atenção ao caso específico do Ceará – favoreceu para a expansão do ambiente musical que delineou o mercado fonográfico nos primeiros anos da década de 1970. Com a chegada de alguns artistas do Ceará em São Paulo e no Rio de Janeiro, regiões fortes no setor fonográfico, surgiu uma nova tendência neste mercado e que Aires (1994, p. 102) identifica como a incorporação do “regional” no “nacional”, mas que serviu muito mais “Naquele momento como um mecanismo utilizado pela política cultural cujo objetivo fundamental era o

fortalecimento da ideologia da unidade nacional”, o que acabou por ignorar nesse processo a “identificação de uma especificidade cultural” (Ibidem) e as particularidades que as obras desses sujeitos comportavam mesmo no âmbito das produções artísticas realizadas no ambiente circunscrito de seu local de origem, o Ceará.

Foi inseridos nessa realidade que Ednardo, Rodger Rogério, Teti, Belchior, além do próprio Fagner puderam registrar seus primeiros discos e adentrar no circuito midiático do período, tendo suas músicas executadas nas rádios e podendo se apresentar em programas de televisão. Isso contribuiu efetivamente para a inserção de novos sujeitos no plano artístico da MPB e a consequente descentralização dessa produção cultural, antes evidente até o território baiano através da atuação dos tropicalistas, mas que, por outro lado, tiveram seus trabalhos tipificados como “música regional” pelo olhar de parcela da crítica musical do período, limitando assim a percepção sobre as reais potencialidades criativas que elas detinham de fato.

No que diz respeito ao segundo depoimento destacado do Compacto promocional, chama a atenção a fala de Chico Buarque sobre Fagner por ser capaz de revelar a relação profissional já existente entre os dois, principalmente por já terem atuados em parceria no estúdio da Phonogram durante a gravação da trilha sonora do filme *Joanna Francesa*. Posteriormente, Chico teve contato prévio com as músicas que foram incluídas no primeiro disco de Fagner, afirmando que *Mucuripe* foi a que mais o sensibilizou. Nota-se que tais relações se fortaleceram no ambiente dessa gravadora, da qual ambos eram contratados e, possivelmente em razão disso, Chico foi escalado para dar a sua aprovação sobre o trabalho de Fagner neste Compacto promocional. De forma associada, é possível supor que esta empresa tenha selecionado alguns de seus artistas já veteranos para fazer o mesmo valendo-se do interesse popular que suas obras já despertavam entre parte dos consumidores de música do país, pois além de Chico Buarque, Nara Leão e Erasmo Carlos também eram contratados pela Phonogram na ocasião. Ronaldo Bôscoli, por sua vez, foi marido de Elis Regina até o ano anterior, que também era contratada pela mesma gravadora e ambos se aplicaram na promoção de Fagner desde o momento em que o conheceram.

Quanto aos outros narradores, é muito provável que a inclusão de seus depoimentos valorativos sobre Fagner tenha se dado numa perspectiva semelhante à dos demais sujeitos anteriormente destacados, de maneira que, ao considerar a popularidade de Marília Pêra, atriz de ampla fama alcançada através de sua atuação em telenovelas da TV Globo, e Afonsinho, igualmente popular no universo do futebol brasileiro, a inclusão de suas avaliações sobre o

trabalho do novo artista agregaria valor ao produto que estava para ser lançado no mercado nacional de discos. Portanto, é muito provável que a Phonogram tenha tido como principal critério para a organização desse produto promocional a inclusão de opiniões elogiosas originárias de diversas áreas de interesse popular.

O fato é que tais informações contidas nesse Compacto promocional foram imprescindíveis para se dar a conhecer sobre o novo artista, bem como suas origens, seus percursos e assim por diante, e esse foi o objetivo central da promoção realizada pela Phonogram em torno do nome de Fagner, como pode ser conferido a seguir: “Maggy Tocantins, divulgadora da Phonogram, diz que, depois de uma reunião na companhia, ficou decidido que *esta seria a melhor maneira de se conhecer o artista e, ao mesmo tempo, homenagear seu talento indiscutível*” (FAGNER lança..., 1973, p. 5, grifo meu).

Sobre isso, já foi dito anteriormente que com a popularização do LP como formato de circulação de música, em substituição dos reduzidos espaços oferecidos pelos Compacts Simples e Duplos, a imagem do artista adquiriu maior força e importância no interior desse mercado, conforme foi dito por Dias (2000). O LP no seu conjunto: o disco propriamente dito com seu conteúdo musical, a capa e a imagem do artista nela trazida, além de textos biográficos ou de inspiração artística – estes últimos em alguns casos – dão ênfase à presença do artista sobre sua obra, trazendo ao público informações sobre o idealizador da obra musical contida nos discos.

Quanto a noção de “apadrinhamento” citada anteriormente por Bôscoli em sua fala, deve-se entender por realidade bastante comum no meio artístico do período e que consiste no apoio a artistas iniciantes através do prestígio daqueles já consolidados na mídia e no ambiente artístico. Tal prática teve uma dimensão profunda no percurso profissional de Fagner, uma vez que se pode falar de um apadrinhamento coletivo, no qual diversos artistas avalizaram o seu primeiro trabalho fonográfico. Assim, de Elis Regina a Nara Leão, passando por Erasmo Carlos, vários artistas encorajaram os seus primeiros passos profissionais na música popular. Dessa forma, o amparo desses sujeitos sobre a sua obra se deu sob diversos aspectos aqui já abordados, que vai desde convites para participar de gravação ou produção de discos até a solicitação de suas composições para apresentação em shows e lançamentos em LPs. De igual maneira, o trabalho de Fagner sofreu intensa especulação por parte de outras gravadoras que buscavam convencê-lo a integrar os seus elencos. Sobre essa fase, Fagner recorda ao dizer que:

Eu estava na Phonogram, todas as gravadoras me queriam. A Odeon, o Mariozinho Rocha vivia todo dia me chamando pra almoçar, pra me levar pra Odeon, mesmo eu

ainda gravando meu primeiro LP, existia uma grande expectativa comigo na época, por compositor, por tudo e dentro do meio (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

Apesar das expectativas geradas sobre o cantor na ocasião e dos investimentos realizados pela gravadora sobre o seu LP, as vendas não corresponderam ao esperado, de modo que, segundo a Revista Veja, o referido LP atingiu a venda de 5 mil exemplares (Cf. (RODRIGUES, F.; ECHEVERRIA, 1980, p. 69). Com isso, a popularidade de Fagner diminuiu junto aos dirigentes da Phonogram. A isso soma-se a versão fornecida pelo artista acerca do descumprimento de um acordo firmado entre o presidente da gravadora e ele para a promoção da sua carreira na Europa, agravando o conflito entre ele e a presidência da gravadora.

O presidente da época, que era um cara muito forte, André Midani, e nós acertamos lá de que eu iria fazer um trabalho na França e eles iam apoiar e na última hora ele não cumpriu [...] ele mandou eu ir atrás de uma pessoa, cheguei a pessoa falou: “ele mandou dizer que não”. Então eu dei uma de Tim Maia, entrei chutando a porta da gravadora e eles gentilmente me cederam o meu “passe”, essa história é interessante porque eles decretaram o fim da minha carreira, eu saí por causa disso (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

Apesar dos investimentos realizados sobre as suas atividades no Brasil, através de espetáculos e divulgação do novo disco nos jornais e rádios, a chance de se apresentar na Europa representou a possibilidade de um grande salto de popularidade na sua carreira. No entanto, de forma inesperada, a Phonogram, segundo Fagner, recuou no acordo que o levaria a França, fazendo surgir na relação entre artista contratado e gravadora contratante as primeiras rugas que acarretaram no seu desligamento da companhia. Em seguida, veio a marginalização profissional que ele atribui à forte influência que a companhia exercia no mercado. Segundo Fagner: “Eu fui expulso da Philips e eu comecei a bater porta das outras gravadoras e ninguém quis, levei dribles, assim, porque existia uma máfia entre eles, *me botaram a pecha de maldito*, de mal caráter, sei lá o quê” (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013, grifo meu).

A categorização de “maldito” – ou marginal – fundamentou-se no interior do mercado fonográfico a partir da relação estabelecida entre os artistas que desenvolveram produções musicais pouco convencionais no âmbito comercial durante parte da década de 1970. A segmentação do consumo musical que, segundo Napolitano (2002b, p. 70), passou a demarcar “o lugar dos artistas nesse setor produtivo e o tipo de obra musical a ser oferecido ao grande público consumidor” possibilitou em parte que emergisse, pelo menos a partir de 1972, trabalhos voltados para o experimentalismo nessa área mercantil específica das artes, de maneira que:

Quem ousava experimentar corria o risco de ser tachado de “maldito” (leia-se, destinado a não vender discos) e permanecer numa espécie de ostracismo respeitado do cenário musical. Muitas carreiras até se alimentaram deste estigma, mas no geral não era um rótulo desejado, pois informava o posicionamento da indústria e do público em relação ao artista estigmatizado (Ibidem).

A partir da exposição desse entendimento, é preciso que se diga que a relação entre artistas e gravadoras nem sempre foram marcadas por parcerias harmoniosas, tendo em vista as imposições que as empresas contratantes faziam sobre as obras musicais dos contratados. Isso, certamente, evidencia o caráter comercial dado à produção artística e as estratégias para o sucesso mercadológico. Em oposição a essa postura controladora, surge a personalidade do artista em resistência a essas imposições, mas que se aplicam na medida em que seu espaço é violado. É nesse sentido que, com o seu repentino desligamento da Phonogram, Fagner assumiu um discurso radical de oposição aos esquemas comerciais das gravadoras, postura essa que lhe acompanhou durante toda a década de 1970 e que foi fomentada tanto pelo artista ao falar de si como pela própria imprensa ao se referir a ele (MORELLI, 2009).

2.3 “ELES É QUE TEM A OBRIGAÇÃO DE SABER QUE EU EXISTO⁴⁵”: A MARGINALIZAÇÃO DE FAGNER NO CENÁRIO DA MPB.

No dia 30 de setembro de 1973, um domingo, após uma participação musical no programa apresentado por Flávio Cavalcanti, Fagner concedeu uma entrevista que, entre outros assuntos, abordou a sua saída da gravadora Phonogram. Suas declarações acerca do acontecido gerou um mal estar no ambiente em especial entre um dos jurados do programa, Armando Pittigliani, que era então um dos altos funcionários da referida gravadora e que de pronto rebateu as acusações proferidas por ele, defendendo assim a empresa para qual trabalhava. O mal estar gerado se agravou ainda mais quando o artista, na oportunidade de rebater Pittigliani, percebeu que seu microfone estava desligado, o que demonstrou uma clara tentativa de silenciá-lo (Cf. SANTOS, 1973, p. 15). Após o ocorrido, Fagner concedeu entrevista ao periódico carioca Diário de Notícias narrando sobre o acontecido: “Para mim o assunto está encerrado. Pittigliani é da Phillips e como tal deve defendê-la. Ele tem suas razões para ser patronal, é pago pra isso. Eu não” (Ibidem).

Seu descontentamento com o direcionamento que a Phonogram deu à sua carreira em 1973 favoreceu para o surgimento de uma personalidade combativa ao sistema fonográfico comercial em voga no país e que era ditado pelas grandes transnacionais do disco, inclusive a

⁴⁵ CHRYSÓSTOMO, 1976b, p. 126.

Phonogram. A partir daí surgiu como reação desse artista uma aplicação militante em favor de melhores condições de trabalho nos ambientes da gravadora, defendendo para isso maiores liberdades de atuação artística, o que implicaria, segundo o próprio, numa otimização no ambiente cultural do país. A partir do que foi exposto, cito, como exemplo dessa postura de Fagner o trecho a seguir:

Raimundo Fagner Cândido Lopes, outro cearense, de Orós, 25 anos incompletos, também agencia, ele próprio, sua carreira. Afinal, sua paciência com os mercadores da música terminou há muito tempo. Diz Fagner: “Eu sou um cara que consigo as coisas porque vou lá e brigo. Não quero saber se tem secretária mandando eu não entrar, eu abro a porta, vou lá e pergunto qual é. Porque, quando você conversa com esses caras de gravadora, parece que você está falando de laranja e banana. Os caras que mais odeiam música são os que trabalham com ela. *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. Mas do jeito que está, a gente só pode mesmo chegar no dono da gravadora e esculhambar, dizer que eles não estão sabendo de nada, esculhambar eles tudinho mesmo*” (PENIDO; SOUZA, 1975, p. 77, grifo meu).

Essa relação conflituosa deflagrada entre o artista e as grandes gravadoras atuantes no país caracterizou a imagem de Fagner daqueles anos como um artista contestador, imagem essa que foi construída pelos periódicos em consonância com as suas declarações polêmicas fornecidas à imprensa. A isso pode-se somar a própria imagem física do mesmo, que durante muito tempo se apresentou publicamente ou foi retratado com a sua boina no estilo Che Guevara, sugerindo nesta imagem uma idéia de revolução que não se restringia somente ao seu lado estético, mas que se incorporava igualmente “em sua prática concreta, e não apenas em seu discurso ou seu visual” (MORELLI, 2009, p. 185). Assim, é possível entender o ocorrido no programa Flávio Cavalcanti como o início dessa fase de rebeldia do artista e de marginalização de sua obra.

Quanto a noção de “artista marginal”, pode ser compreendida como todo artista que, pela natureza inovadora e/ou experimental de seus trabalhos, sofreu resistências e restrições por parte dos setores midiáticos – rádio, televisão – e fonográficos, portanto, sendo posicionados à margem da lógica de promoção de suas produções fonográficas. Este, certamente, não é somente o caso de Fagner, mas sim o de alguns sujeitos daquela geração de artistas surgidos na primeira metade da década de 1970, desprovido dos meios de difusões que os programas musicais exibidos pela televisão proporcionaram à geração anterior, composta pelos membros da Jovem Guarda, do Tropicalismo e de outros artistas atuantes nesse período. Já os que vivenciaram os primeiros anos da década de 1970 não encontraram nas rádios e televisão espaços para executarem suas músicas, dadas as adequações que esses veículos midiáticos sofreram e que serão problematizados mais adiante. Sobre essa geração de artistas

da qual Fagner pertenceu, a Revista Veja publicou uma matéria extensa abordando a situação desses sujeitos, da qual extraí o seguinte trecho:

E do Tropicalismo para cá, o que aconteceu? Não brotaram mais grupos? Ninguém mais induziu a massa a cantar? Não existirão inovadores? Onde estão os novos? Ele vem chegando. Do Ceará, de Minas Gerais, do Rio de Janeiro, do Espírito Santo. São os João Bosco, os Aldir Blanc, Luís Melodia, Fagner, Belchior, Walter Franco, os Alceu Valença e os Raul Seixas, que não marcham mais em bandos, como antes. *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 críticos e o público exigem deles uma perfeição impossível para as condições em que vivem. E os novos acham um absurdo serem assim chamados, andorilho de longa data. Como se a poeira comida na trajetória os envelhecesse. *Como se as emboscadas para eles preparadas nas curvas do caminho os tivessem derrubado. Como se fosse possível apagar a música que criam* (PENIDO; SOUZA, 1975, p. 77, grifos meus).

O surgimento desses novos sujeitos na cena artística da MPB na primeira metade da década de 1970 representou, a partir de algumas interpretações sugeridas por alguns críticos, a caracterização de uma nova geração musical na qual o seu ápice teve como marco o ano de 1973, com o lançamento de alguns dos mais significativos artistas nesse contexto e que anos depois adquiriram ampla visibilidade dentro do circuito cultural do país⁴⁶. No entanto, diferente do que ocorreu nos anos anteriores, esta geração sofreu, segundo a abordagem realizada pela Revista Veja em matéria especial, com a ausência de canais essenciais para a difusão de suas obras. E a isso são atribuídos alguns fatores que merecem nossa atenção: em primeiro lugar, vale a pena atentar para o importante papel que a televisão possuiu até os primeiros anos da década de 1970 como difusora das tendências musicais em voga através, principalmente, dos festivais de música abordado anteriormente e demais programas com temáticas musicais, como foi o caso daqueles exibidos pela TV Record e pela TV Globo. Desta última emissora, destaco o programa *Som Livre Exportação*, levado ao ar entre 1970 e 1971 e que Scoville (2008, p. 11) aponta como “a última experiência do gênero musical na televisão brasileira”⁴⁷. É sabido que nos anos seguintes a TV Globo apostou em outros formatos televisivos que aproximava sua modalidade midiática aos interesses da indústria fonográfica nacional, como foi o caso dos programas *Globo de Ouro* e *Fantástico*, sendo este

⁴⁶ Para Albuquerque (2013a), o ano de 1973 foi uma fase significativa para a MPB pelo surgimento de novos artistas e consequentes trabalhos fonográficos resultantes de suas atuações. Assim, ele inclui entre os defensores dessa visão estudiosos, jornalistas e críticos musicais – como Ana Maria Bahiana, Maurício Kubrusly, Heloísa Tapajós, entre outros – que entendem que a década de 1970 se iniciou com o estabelecimento de uma nova geração que se distinguiu das gerações da Bossa Nova e dos tropicalistas, sendo estes os maiores expoentes da MPB na década anterior.

⁴⁷ Consta no site Memória Globo que o programa *Som Livre Exportação* foi exibido pela TV Globo num recorte de nove meses, indo ao ar todas as quintas-feiras, às 20:30h entre os dias 3 de dezembro de 1970 e 22 de agosto de 1971 (SOM LIVRE EXPORTAÇÃO, 2013).

último pioneiro na produção e exibição de videoclipes no Brasil, mas esses modelos de programação se afastaram cada vez mais do perfil de programas musicais afamados na década de 1960.

Figura 8 - Capa da Revista Veja, edição de 24 de setembro de 1975 trazendo os artistas conhecidos como da geração de 1973, ou *Geração de Briga* – conforme consta estampado no canto superior esquerdo da capa do referido periódico. De fato, foi em torno de 1973 que Luís Melodia, Walter Franco, João Bosco e Fagner surgiram nacionalmente no ambiente da MPB e do mercado fonográfico com o lançamento de seus primeiros LPs que são, respectivamente: *Pérola Negra* (Philips), *Ou Não* (Continental), *João Bosco* (RCA Victor) e *Manera Fru Fru Manera* (Philips) (MELODIA, 1973; FRANCO, 1973; BOSCO, 1973; FAGNER, 1973).



Fonte: VEJA, 1975.

Em segundo lugar, os interesses comerciais que orbitaram em torno da grande indústria fonográfica nacional impactou substancialmente o cenário musical expressado nas rádios e na televisão brasileira com a constante difusão da música estrangeira. Isso se deu, em grande medida, a partir das estratégias traçadas pelas grandes matrizes fonográficas

transnacionais que constituíram em seus mercados periféricos um ambiente propício para o estímulo ao consumo dos seus produtos. Dessa maneira, a distribuição de músicas de origem estrangeira no Brasil foi potencializada pela vantagem do barateamento nessa realização, uma vez que a atuação dessas grandes transnacionais do disco, através de suas representantes no Brasil, colaborou para a larga difusão de fonogramas estrangeiros no país, que passaram a ocupar grande espaço do mercado fonográfico nacional no curso da década de 1970.

Outro aspecto ligado à importação e distribuição de fonogramas estrangeiros no Brasil está relacionado as maiores chances de aceitação pública, dado que os produtos fonográficos que aqui chegavam já se encontravam em patamar de sucesso no seu mercado de origem. Sobre essa afirmação:

Ao sermos importadores de coisas prontas, ao vivenciarmos apenas os “sucessos”, exercemos uma ação seletiva à distância, porque importamos sempre o que possui algum mérito, o que já passou pelo crivo do público e da crítica. A importância assume assim, a este nível de fenômenos culturais, uma tendência a assimilar, em tempo curto, o que há de “melhor”. Assim os Beatles, para nós, sempre foram sucesso, não sendo vantajoso para o sistema nos enviar toda uma série de artistas que competiram com eles no decorrer do seu caminho para a fama (MEDINA, 1973, p. 19).

Sobre esse fenômeno, Morelli (2009) expõe as medidas logísticas adotadas por essas empresas na difusão desses produtos que, uma vez gravados em seus locais de origem – a saber, nos países sediadores das empresas matrizes em questão – e alcançado êxito comercial ainda nesses locais, elas buscaram distribuir seus fonogramas em outros planos de mercado, ou seja: em seus mercados periféricos gerenciados por suas filiais através das matrizes de gravação, onde a fabricação desses discos destinados aos mercados controlados por suas filiais eram realizados em fábricas locais e, no caso aqui exposto, nas fábricas brasileiras. Nesse processo, a reprodução fabril dessas obras no plano local já se apresentava de forma vantajosa desde o início, dada a ausência de preocupação das empresas fonográficas com o número de cópias a serem vendidas desses produtos, uma vez que toda essas despesas foram anteriormente cobertas pelas vendas já realizadas em seu mercado de origem – e que para além das vendas, já se alcançaram os lucros. A partir da análise desse processo, a autora conclui que “era muito mais fácil lançar um disco já gravado no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil” (Ibidem, p. 62)⁴⁸.

⁴⁸ Ainda segundo a autora, outro fator apontado que favoreceu a expansão dos lançamentos estrangeiros no país foi o ambiente repressivo instaurado após o advento do AI-5, que, por meio da censura, “impediu que a expansão do mercado de discos ocorresse em benefício imediato da chamada música popular brasileira”, contribuindo assim “para que as grandes empresas multinacionais do setor ou suas representantes estabelecidas no país respondessem a esse mercado em expansão com um número crescente de lançamentos estrangeiros”. (MORELLI, 2009, p. 62).

Disso tudo pode-se concluir, portanto, que o cenário para a atuação profissional dos artistas surgidos na primeira metade da década de 1970 não foi o mesmo que favoreceu o surgimento dos artistas de gerações anteriores, como foram os casos de Elis Regina, Jair Rodrigues, Chico Buarque, Nara Leão, Caetano Veloso, ente outros, que encontraram na televisão talvez o principal meio para a difusão de suas obras e suas imagens. Já no despontar da geração a qual Fagner pertence, datada dos primeiros anos da década de 1970, os desafios para a projeção de suas imagens foram barradas por certas dificuldades surgidas após a reformulação da grade de programação das emissoras de TV brasileira, que passaram a valorizar o gênero telenovela. Dentro dessa argumentação, basta lembrar que o último grande festival desse período foi realizado em 1972 pela TV Globo e que contou com alguns dos artistas dessa geração. É reconhecível o papel que os festivais desempenharam na popularização de alguns artistas, mas com o fim desses certames televisionados, encerrou-se também um dos canais mais eficazes para a projeção artística desses sujeitos. Nesse sentido, a situação da veiculação na televisão de músicas e de seus artistas promovedores durante a década de 1970 pode ser visto a partir do seguinte trecho extraído do livro *1973: o ano que reinventou a MPB*:

Fora alguns clipes musicais no estreante programa televisivo *Fantástico*, da TV Globo, a presença da música na programação das TVs resumia-se basicamente na presença do apresentador Abelardo Barbosa, que levava ao ar pela TV Tupi sua *Discoteca do Chacrinha*, com os principais sucessos que ocupavam as rádios brasileiras, e a série de programas *MPB Especial* (um dos nomes do programa *Ensaio*) de Fernando Faro, na TV Cultura de São Paulo, os espaços para a música na TV eram raros (ALBUQUERQUE, 2013a, p. 33).

Portanto, os programas televisivos seguiam apresentando em doses menores algumas atrações musicais, como foi exposto no início deste tópico, com a apresentação de Fagner no programa Flávio Cavalcanti, mas o fato de não se tratarem de atrações principais em si, como ocorria antes, acabou por resultar no ofuscamento dessa produção cultural em termos de popularização, dada a importância que tal veículo significou na década anterior. Por outro lado, com o advento da telenovela, a presença de artistas nacionais foi garantida no quadro televisivo daqueles anos num ritmo gradativo, ainda que estes disputassem com as músicas internacionais, também incluídas nas referidas trilhas sonoras⁴⁹. Dentro dessa discussão, é

⁴⁹ Scoville (2008) aponta a trilha sonora da telenovela *Beto Rockfeller*, exibida pela TV Tupi em 1968, como o marco para o uso de temas musicais internacionais em programações dessa natureza. Embora não tenha sido lançada comercialmente no formato de LP, em razão dos altos custos que deveriam ser pagos às gravadoras detentoras dos direitos autorais dos fonogramas, a telenovela contribuiu para a expansão das músicas internacionais presentes na televisão, como pôde ser verificado posteriormente, principalmente nas novelas da TV Globo e no lançamento de suas trilhas sonoras, distinguidas entre nacionais e internacionais a partir de 1971 com o lançamento da trilha sonora internacional da novela *O Cafona*.

preciso destacar o caso da TV Globo nesse processo, que inicialmente não incluiu de forma ampla os representantes da MPB, uma vez que suas trilhas sonoras eram produzidas exclusivamente sob encomenda pela própria emissora, visando assim exercer forte domínio sobre a sua obra, já que a música contida em trilhas sonoras não poderia ser encontrada em nenhum outro lugar senão nos produtos da marca Som Livre. Somente a partir de 1975 que a emissora passou a estabelecer alianças com as outras empresas atuantes no setor fonográfico que consistiu em solicitar fonogramas de gravadoras diversas por meio de contratos para incluí-los em suas telenovelas e compor suas trilhas sonoras. Com isso, vários artistas tiveram a oportunidade de ter suas músicas veiculadas pela TV Globo através desse tipo de atração televisiva. (SCOVILLE, 2008).

Tal aliança foi firmada e beneficiou mutuamente tanto as gravadoras, que passaram a ter os fonogramas de seus artistas promovidos no contexto desses enredos televisionados, como a TV Globo, que pôde assim participar do retorno financeiro resultante de alguns êxitos musicais por meio das trilhas sonoras de telenovelas por ela produzidas e lançadas. Assim, por exemplo, a TV Globo, por meio do produto trilha sonora, pôde concorrer comercialmente com o disco de um determinado artista, lançado pela gravadora X e que trazia em uma de suas faixas uma música Y, que também estava presente na trilha sonora lançada pela Som Livre em formato de LP. Como exemplo da reciprocidade de vantagens presente nessas práticas:

Mais recentemente, um novo fenômeno (e, na opinião de muitos, bem mais significativo) começou a deixar suas marcas nesse contraditório, instável universo – o surgimento dos selos (não de fábricas ainda) ligados às redes de emissoras de rádio e de televisão, como é o caso da Som Livre, pertencente ao complexo da Rede Globo. *Em lugar de importar matrizes do exterior, ou de representar no Brasil gravadoras estrangeiras, a Som Livre começou suas atividades pedindo às gravadoras a cessão de determinados “fonemas” (músicas) para a inclusão na trilha sonora de suas novelas e posterior gravação em discos. As gravadoras cediam de bom grado: tratava-se de uma garantia de sucesso, pois haveria interesse da Globo em divulgar o máximo possível os discos através da rede de emissoras de rádio e de televisão que controla. (As rádios de maior audiência no Rio de Janeiro são a Mundial, a Globo e Eldorado, todas do sistema Globo. E a TV Globo sozinha, pode atingir 30 milhões de brasileiros* (YES, nós temos cultura, 1977, p. 52, grifo meu).

A citação ilustra muito bem a operação da Som Livre no mercado nacional de discos. Sem um elenco expressivo de artistas, tal empresa conseguiu largo domínio no interior do mercado fonográfico nacional graças às trilhas sonoras de telenovela⁵⁰.

⁵⁰ Segundo Scoville (2008), em diversas situações as trilhas internacionais lançadas pela Som Livre na primeira metade da década de 1970 alcançavam vendas superiores às trilhas nacionais, de maneira que as primeiras geralmente vendiam o dobro ou mais do que o número alcançado pelas segundas. A exemplo disso, o LP que continha a trilha sonora internacional da novela *Selva de Pedra*, de 1972 e recordista de vendas na modalidade trilha sonora internacional até 1973, chegou a marca de 450.000 exemplares vendidos, enquanto que a trilha nacional da novela *O Bem Amado*, de 1973, alcançou a marca dos 100.000 discos vendidos. Outro dado

Nesse cenário, a projeção dos artistas estreantes sofreu dificuldades desconhecidas pelas gerações surgidas na década de 1960. A televisão não representava mais um largo canal de divulgação, como ocorreu anos antes. As rádios se aplicaram mais na divulgação da música estrangeira do que na brasileira e as gravadoras, da mesma forma, orientavam suas produções principalmente no lançamento de discos de origem internacional, dada a vantagem do menor custo que tal produto representava em relação à gravação e lançamento de discos de artistas nacionais⁵¹. Estes são fatores que devem ser levados em consideração no conturbado processo de consolidação da carreira artística dos sujeitos da *Geração de Briga*⁵² da primeira metade da década de 1970 e que, de fato, somente alguns conseguiram nos anos seguintes, como foi o caso de Fagner conforme será apreciado no decorrer deste trabalho.

2.3.1 “No time do passe livre⁵³”: a militância de Fagner pela preservação da liberdade artística e promoção dos trabalhos fonográficos de sua geração.

A militância exercida por Fagner, principalmente entre o final de 1973 e início de 1976⁵⁴, deve ser compreendida a partir de um posicionamento crítico do artista ao sistema fonográfico brasileiro e seus interesses comerciais orientados, dentro dessa lógica, pela execução das fórmulas consagradas de sucesso, em oposição à autonomia e a liberdade

relevante sobre esse assunto ainda trazido pelo autor e a partir de fontes consultadas do Relatório mensal de vendas de LPs e Compactos no Rio de Janeiro, lançado pelo IBOPE no que tange à venda de trilhas sonoras constatou que, preponderantemente, a venda das trilhas internacionais foi superior em relação às nacionais entre os anos de 1972 e 1976. Destaco aqui o caso das trilhas das telenovelas *Supermanóia* (maio de 1974), *Cuca Legal* (junho de 1975) e *o Grito* (maio de 1976), em que as suas trilhas internacionais atingiram em algum momento a posição de primeiro lugar entre os LPs mais vendidos nos anos de seus lançamentos, mas as similares nacionais sequer figuraram entre as vinte mais vendidas. (Cf. IBOPE - Relatório Mensal de vendas de Lps e Compactos no Rio de Janeiro. In.: Scoville, 2008, p. 177).

⁵¹ Com a popularização das músicas estrangeiras no Brasil, consequência gerada pela larga difusão desses produtos internacionais e motivada pela vantagem financeira envolvida nesse processo, surgiu no Brasil um fenômeno *sui generis* de artistas nacionais que se travestiram de estrangeiros, estratégia essa amplamente encorajada pelas gravadoras e justificada pela fórmula de sucesso já contida no perfil musical de origem estrangeira. Foi nesse ambiente que as gravadoras brasileiras se inseriram nesse novo empreendimento, conhecido por “made in Brasil”, orientando a produção da música falsamente estrangeira dentro de seus estúdios e lançando essas obras em selos próprios – como foi o caso do selo Young, pertencente à gravadora RGE e do selo Cash Box, da gravadora Copacabana – duas empresas nacionais e que, portanto, não representavam no país nenhuma transnacional e que, consequentemente, estavam fora da concorrência mercadológica fomentada pela distribuição de músicas estrangeiras no país. Dentro desse esquema, artistas como Bob Fleming, B. Anderson e Pete Dunaway são, na verdade, Moacyr Silva, André Barbosa Filho e Otavinho, respectivamente (Cf. MADE in Brasil, 1972, p. 104-106).

⁵² 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 na grande mídia nacional (Cf. PENIDO; SOUZA, 1975, p. 76-84).

⁵³ SANTOS, 1973, p. 15.

⁵⁴ No decorrer deste trabalho serão vistas as transformações que o discurso de Fagner sofreu no que se refere à indústria fonográfica brasileira, buscando assim uma melhor adequação para a sua atuação neste ambiente.

criativa daqueles que visavam alcançar a profissionalização no ambiente musical. Nesse sentido, as interferências que as gravadoras comumente buscavam impôr à obra musical dos artistas estreantes foi um dos principais motivos para suas críticas deflagradas nestes anos. Isto posto, em 1975 foi veiculada pelo jornal paulista Movimento uma matéria sobre os artistas cearenses – Ednardo, Belchior e Fagner – em que este último lançou novamente na imprensa comentários ácidos à toda a conjuntura do sistema fonográfico brasileiro, referindo-se principalmente às imposições feitas pelas gravadoras, como pode ser conferido a seguir:

Quando o artista vende ganha *status* na gravadora, mas aí eles só querem que faça outras músicas sempre iguais àquelas (é o que aconteceu com “Mucuripe”). Eles são os respeitáveis e falsos moralistas fazendo piadinhas escondidas sobre as secretárias, eles são bandidos, são o contra-papel, não tem um pinga de verdade em nada e nem da mentira deles mesmos eles estão convencidos. *Merecem ser banidos, tem que cair fora desses escritórios. Nas gravadoras não há abertura, é sufocante.* Mas eles já estão ficando com todos os frascos vazios, eles já não têm mais nada. *De repente até as fórmulas deles não dão mais certo. De repente vem o intuitivo, faz alguma coisa que eles não previam, à revelia deles, a coisa dá certo e isso funde a cuca deles. O primeiro disco dos “Secos e Molhados” fez tanto sucesso, mas se facilitasse eles tinham alterado tudo prá fazer segundo as fórmulas. Mas no segundo disco, quando eles foram mexer, estragou tudo* (GASTAL, 1975, p. 18, grifos meus).

O que pode se extrair das declarações de Fagner à imprensa nesse período é justamente a posição por ele assumida como espécie de porta voz das demandas dos artistas estreantes, sempre aplicado em denunciar, a partir de sua situação, a condição na qual se encontravam os demais sujeitos surgidos nos primeiros anos da década de 1970. O ambiente não era propício para o lançamento de novos nomes da MPB, não pela ausência destes, mas por toda uma ordem de fatores que concorreram para o fechamento de canais onde estes poderiam vir a se projetarem. Emissoras de rádio e televisão não assistiram com tanta aplicação às necessidades de Fagner e demais artistas de sua geração, ao passo que as empresas fonográficas valorizavam mais o lançamento de títulos estrangeiros no mercado nacional. Os canais de projeção eram, pois, reduzidos para esses sujeitos nesse contexto.

Essa imagem de artista militante, de porta voz da categoria profissional atuante nesse cenário profissional da música é expressa em sua fala da seguinte forma:

Fagner, amigo de Afonsinho, jogador de futebol: “Afonso era médico, é melhor um médico qualquer do que um craque num esquema furado. Então ele pode impor as suas próprias condições. Comigo também: não abro mão de minha opção: eu brigo e fico dentro, prá encarar. *Quero que o cartola respeite o meu trabalho, e que passe também a respeitar a todos, porque eu estou falando do meu métier, e represento mais do que eu, como Afonso representou. Com minha atitude eu estou defendendo o direito do cantor e do artista, e de todas as atividades onde é igual*” (Ibidem, grifos meus).

É interessante o paralelo que Fagner estabelece entre a sua causa e a militância do ex-jogador do Botafogo e amigo Afonsinho, que conquistou na justiça brasileira o seu “passe

livre” nos primeiros meses de 1971 (Cf. STDJ dá passe livre a Afonsinho, 1971, p. 23). O “passe livre” é o direito do jogador de se desvincular do clube após o encerramento de seu contrato e representou a quebra da dominação dos dirigentes dos clubes brasileiros de futebol sobre a atuação profissional de seus jogadores. De igual maneira, Fagner se empenhou durante aqueles anos na reivindicação por melhores condições de trabalho no ambiente profissional da música, visando assim a garantia de meios eficazes para a promoção dos trabalhos fonográficos dos artistas brasileiros que se encontravam na mesma condição que a sua, sem a interferência das gravadoras sobre as suas obras. Dessa maneira, Fagner traduziu a noção de “passe livre” do ambiente profissional do futebol para o profissional da música sob duas dimensões: primeiro dentro da realidade individual por ele experimentada após o desligamento da Phonogram, o que reflete numa noção de que este está livre para atuar em qualquer outra gravadora “que me oferecer condições de realizar um trabalho digno” (SANTOS, 1973, p. 15); e em segundo, numa dimensão mais profunda e ampla, por representar uma reivindicação para além de sua situação e por extrapolar a noção de individualismo. Dessa maneira, Fagner se posicionou como referência de luta da *Geração de Briga* contra os abusos exercidos pelas gravadoras, assim como representou Afonsinho na área profissional do futebol brasileiro.

Quanto ao percurso artístico traçado por Fagner, é perceptível que após sua saída da gravadora Phonogram depois do lançamento do seu primeiro LP em 1973 e os obstáculos que surgiram após esse momento, o artista passou a batalhar com mais vigor visando superar essa situação de marginalização e garantir a manutenção de seu espaço no círculo da MPB. Da frustração com a experiência profissional orientada pela Phonogram surgiu a imagem rebelde do artista que se dedicou nos anos seguintes a denunciar a imposição dos “modismos” comerciais aos quais os artistas deveriam se submeter para permanecerem como contratados em suas gravadoras.

O artista afirma que a sua saída da Phillips não foi decisão sua, mas consequência do tratamento que vinha recebendo da empresa. “Eles me negaram as menores condições de trabalho. Fiz tudo para me integrar, trabalhar num esquema mais organizado, mas não deu. Estou decepcionado com o esquema. 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” (SANTOS, 1973, p. 15).

Essa negação às fórmulas de sucesso, aos modismos em voga na indústria do disco através da sondagem dos gêneros musicais que estavam em alta no mercado evidencia, no discurso de Fagner, uma autoafirmação sobre o valor da sua arte, em oposição às produções efêmeras rendidas a esses modismos por orientação das gravadoras e difundidas no mercado

fonográfico. Nesse sentido, Morelli (2009) identifica no universo da indústria fonográfica brasileira dois grupos de artistas atuantes nesse espaço: os artistas de prestígio, ou “culturais”, que promovem sua obra a partir de referenciais pessoais e dentro de um regime de independência às tendências mercadológicas e os artistas comerciais, que são aqueles que cedem diante das fórmulas de sucessos impostas pelas gravadoras. Dentro dessa interpretação, a autora percebe na postura crítica de Fagner naqueles anos “uma total adequação de seu discurso às representações baseadas nessa oposição conceitual, dada sua insistente denuncia do objetivo meramente comercial das gravadoras e sua constante reafirmação de uma postura de contestação em relação a esse estado de coisas” (Ibidem, p. 184). De forma semelhante, Dias (2000) distingue os artistas de catálogo dos artistas de marketing, apresentando algumas semelhanças, respectivamente, com de prestígio e comerciais, na análise de Morelli (2009). Segundo a autora, a importância destes últimos era que eles fomentavam o mercado fonográfico naqueles anos, alcançando para as gravadoras retorno financeiro imediato para a manutenção de seu elenco de artistas de catálogo (DIAS, 2000).

Tal postura adotada por Fagner é afirmada pela defesa que este faz de sua obra, o diferencial que ela incorpora no seu perfil como artista e da liberdade necessária para desenvolvê-la. No que diz respeito a este ponto de vista, o artista declarou em 1973 que: “A única coisa que vou continuar resistindo é contra as pressões, pois pretendo fazer minha música muito na minha, sem ter que me preocupar em estar armado contra golpes. O meu único compromisso é com a arte. Não sou boxeur ou judoca, sou músico” (SANTOS, 1973, p. 15). A partir do que foi exposto, as pressões exercidas pelas gravadoras sobre a atuação dos artistas vinculados a elas por contrato foram uma das principais causas de sua militância, cujo principal tema eram as dificuldades enfrentadas por sua geração no empreendimento que visava a inserção e manutenção de seus espaços dentro do mercado fonográfico nacional. Sobre isso, faz-se necessário apreciar o trecho a seguir:

Com pouco acesso direto ao público, sem força nas gravadoras, sujeitos a variados entraves, os “novos” tendem a se tornar profissionais marginais dentro de uma indústria voltada exclusivamente para a venda do produto em série, padronizado, repetitivo das fórmulas de sucesso mais consagradas. Essas fórmulas tem um perfil bem definido: obedecem a padrões de sucesso internacional, ditados pelas empresas de disco que, no caso da música brasileira, pode ser exemplificado como o “sambão” para qual não tem faltado fabricantes habilidosos (Benito Di Paula, Antonio Carlos & Jocaí, etc) (GASTAL, 1975, p. 18).

Da mesma forma, a resistência das rádios em executar as músicas lançadas pelos artistas novos no mercado contribuiu para a reivindicação por espaço por parte de Fagner dentro do círculo da música popular. Sobre isso, o artista chegou a declarar em 1976 que

sofria boicote das rádios, que se recusavam a tocar suas músicas, contribuindo assim para o processo de marginalização de suas canções naquele momento.

Atrevido, ele não poupa as emissoras de rádio, onde sua música praticamente não é programada: “Vai ter uma hora que eles vão ter que tocar minhas músicas, seja eu feio, bonito, legal, grosso ou amável. Não vou pedir para ninguém tocar música minha. Eles é que tem a obrigação de saber que eu existo” (CHRYÓSÓTOMO, 1976b, p. 126).

A falta de atenção para com os artistas estreantes, como foi o caso de Fagner, que deu essa declaração num contexto em que já contava com quatro anos de carreira, foi também abordada por Nelson Motta em sua coluna veiculada pelo jornal O Globo. Diz o colunista:

No Brasil, o mesmo está acontecendo {e já dei esse toque aqui, várias vezes}: novos valores são lançados todo mês sem que os programadores de rádio dêem (sic) a mínima atenção, preferindo o sucesso pronto para o consumo, de artistas já suficientemente badalados. Deixando de dar chance a gente nova, de muito talento, como são os casos de Alceu Valença, O Peso, Fagner, Egberto Gismonti, Piry, Jorge Mautner, Walter Franco e mais uma pá (MOTTA, 1975b, p. 29).

O texto de Nelson Motta faz referência ao assunto por ele trazido naquele dia em sua coluna, abordando sobre de uma medida promocional para novos artistas que passou a ser adotada nos EUA inicialmente pela gravadora A&M Records e que consistiu no amplo patrocínio sobre a banda estreante Supertramp, incluindo o financiamento integral sobre todos os custos gerados pela turnê desta banda que se apresentou em quinze cidades daquele país – incluindo despesas de viagens, hospedagem, refeição e publicidade. Tal medida passou a se popularizar entre as gravadoras americanas que visavam a difusão de seus novos artistas e maior participação no mercado fonográfico através deles. Assim, as gravadoras passaram a adotar medidas dessa natureza em razão do desinteresse das rádios em executar em suas programações os trabalhos desses artistas, reservando a estes pouco espaço na grade de execuções radiofônicas, preferindo difundir artistas e bandas já consagradas, como Rolling Stones e Beatles, o que acarretava na baixa popularização dos novatos e dificultava o acesso do público às novidades musicais que vinham sendo produzidas.

Dentro dessa discussão, é possível perceber semelhanças no que toca à lógica comercial traçada nos EUA e aqui, na medida em que a indústria fonográfica necessitava do apoio radiofônico para promover seus artistas⁵⁵, porém, na contramão, os programadores de rádio apostavam no que já era sucesso, visando dessa forma altos índices de audiência. No

⁵⁵ Tais semelhanças podem ser associadas às relações existentes entre as grandes matrizes transnacionais atuantes no setor fonográfico e as suas representantes no mundo (MORELLI, 2009; DIAS, 2000). Na ordem gerencial dessas empresas, devem ser levadas em consideração as estratégias padronizadas de promoção e difusão dos produtos fonográficos no mercado de bens culturais, haja vista o direcionamento comercial que as matrizes exerciam em todo o seu campo de influência, a saber, as empresas sob sua administração espalhadas pelo mundo.

entanto, tal afirmação não nega a aliança existente entre a indústria fonográfica nacional e os veículos midiáticos – com destaque para as emissoras de rádio –, mas revela que nem sempre as estratégias de difusão e potencialização estavam em plena consonância, já que a indústria do disco necessitava vender o que é lançamento no seu círculo mercadológico e o rádio almejava alcançar altos índices de audiência popular, fazendo com que esta recorresse como medida segura para tal fim a preponderância de execução de sucessos já reconhecidos pelo público, evitando assim a incerteza da aceitação ou recusa desse público ao que era programado em suas emissoras.

O fato de as rádios não incluírem com maior frequência em suas programações as músicas lançadas naqueles anos pela geração emergente no cenário da MPB acarretou na atuação de grande parte desses artistas em espaços restritos da sociedade, especificamente universitário⁵⁶, impedindo assim a popularização desses nomes no grande circuito nacional e consequente marginalização no mercado brasileiro de discos. Tal marginalização, no entanto, deve ser compreendida a partir de fatores de diversas ordens que extrapolam o simples desinteresse das rádios, mas que resultaram nessa reação da grande mídia. A aproximação com a contracultura, a recusa aos padrões impostos pelas engrenagens comerciais, o ambiente de repressão instaurado no país após o AI-5 e o recurso da codificação em letras musicais visando converter a música em canal de denúncia contra a política nacional submersa numa ditadura, entre outros aspectos presentes na atividade artística da década de 1960 e 1970 contribuíram em graus diversos para esse processo de marginalização de alguns desses sujeitos, dada a complexidade dessas obras que muitas vezes estavam fora do entendimento de grande parte da população⁵⁷, sendo então estes artistas “bem avaliados pela crítica, mas um fracasso de vendagem” (SALDANHA, 2008, p. 23).

Disso pode ser percebido que elementos distintos, muitos deles resultantes de uma produção cultural experimental e interpretada a partir dos elementos de vanguarda, concorreram para a produção musical de restrita difusão na sociedade, como é o caso de

⁵⁶ O entendimento sugerido por alguns estudiosos aplicados na análise do círculo artístico da MPB é direcionado para a compreensão de que tal gênero – e aqui uso esse termo, mesmo reconhecendo as inúmeras manifestações heterogêneas que esta sigla comporta para além dessa simples definição – teve como seu principal público consumidor os jovens pertencentes à classe média que compuseram o quadro de universitários no Brasil daqueles anos. Assim, Napolitano (2002a) considera a possibilidade de partir dessa premissa, posicionando assim o público universitário como o consumidor de MPB por excelência entre os anos de 1969 e 1974, ainda que o próprio reconheça, por outro lado, a ausência de uma análise mais aprofundada nesse assunto que possa realizar tal afirmação com maior clareza.

⁵⁷ Cito a título de exemplo o caso de Walter Franco, surgido no VII FIC de 1972 com a música *Cabeça* (Walter Franco) “sem melodia ou ritmo bem definido” (MUGNAINI JR, 2013, p. 294), despertando estranheza em seus ouvintes pelo experimentalismo intenso promovido pelo artista em *Ou Não*, seu registro fonográfico de estréia pela gravadora Continental (FRANCO, 1973), o que resultou assim num dos discos com mais baixos índices de venda dessa geração.

grande parte dessa geração na qual Fagner se insere. Nesse aspecto, a oposição entre esses referenciais e as fórmulas de sucesso traçadas pelas gravadoras e inculcadas na mentalidade empresarial dos veículos midiáticos do Brasil, e num aspecto mais direto, a oposição entre artistas de prestígio e os de consumo, analisados por Morelli (2009), formularam em diversas escalas o ambiente musical pelo menos naqueles anos.

Porém, essa formulação não deve ser visualizada dentro de um aspecto tão simplista e dualista, já que a década de 1960, pelo menos, deflagrou toda uma onda de manifestações culturais radicais que concorreram para a constituição da MPB na década de 1970 e nesse percurso é possível observar os encontros culturais favorecidos pelo ambiente social e político que o Brasil vivia com a ação repressiva e vigilante da Ditadura Militar. Assim, os acontecimentos em curso no mundo a partir da revolução sexual, as lutas no terceiro mundo e outras questões relevantes principalmente no ocidente, fomentaram debates na área da cultura a partir de questões políticas e comportamentais, gerando nesse ínterim a possibilidade de experimentações estéticas diversas posteriormente sondadas pela indústria cultural e suas leis do consumo (NAPOLITANO, 2002b). A cultura, nesse aspecto, converteu-se em produto para o seu posterior consumo que, em maior ou menor medida, foi promovido na sociedade brasileira e encontrou neste ambiente as suas parcelas de consumidores.

Com isso, afirmo a existência de canais de projeção para essa geração, no entanto, o que levanto como questão é se tais canais foram suficientes para a larga projeção a ponto de render-lhes a consolidação profissional no ambiente musical. Dentro dessa discussão, faz sentido a argumentação que revela um processo de marginalização, especificamente de Fagner, pelas razões já expostas, dada a desatenção da grande mídia nacional sobre o seu trabalho. Assim, o artista afirmou, através de entrevistas cedidas no período em questão, que foi lançado ao ostracismo depois de ter sua reputação maculada por alguns dirigentes de gravadoras – e aqui suponho que se trate de pessoas vinculadas à Phonogram, da qual Fagner foi desligado depois de uma relação conflituosa –, o que acabou por inseri-lo no círculo de artistas conhecidos como *marginais da MPB*. Sobre esse momento de sua vida, ele declarou ao Jornal Movimento a situação que encontrou após o seu desligamento da gravadora Phonogram, seguido de sua ida e posterior retorno da capital francesa: “Acabei rescindindo o contrato e indo pra Paris, onde fiquei uns meses. Voltei com uma péssima reputação no métier, mas acabei sendo contratado pela Continental, onde fiz ‘Ave Noturna’” (GASTAL, 1975, p. 18). Esses anos marcaram uma situação de marginalização vivenciada por Fagner, que encontrou dificuldades para conseguir ser contratado novamente por outra gravadora

depois da experiência inicial na Phonogram, conforme sua outra narrativa acerca da mesma temática: “Foi uma barra mesmo, eu comi o pão que o diabo amassou. De repente, ninguém mais acreditava em mim. Chegava nas gravadoras e o pessoal me olhava de banda. Falava com empresários para arrumar alguns shows, e nada” (CARAMEZ, 1975, p. 11).

A marginalização profissional assume aqui outra dimensão no caso particular de Fagner, a da retaliação por parte dos dirigentes da gravadora Phonogram após o desligamento do artista da companhia e às posteriores declarações por ele feitas com frequência a imprensa. Abordei no tópico anterior o desentendimento do artista com André Midani, então presidente da Phonogram no Brasil, seguido, já no início deste, do debate com Armando Pittigliani no programa de Flávio Cavalcanti. Creio, portanto, que estes foram algumas dentre as principais razões para que a Phonogram tenha maculado a imagem profissional do artista naqueles anos, dada a sua forte influência no meio empresarial do ramo fonográfico. Dessa fase, Fagner lembra:

E aconteceu de um empresário da Bahia me convidar pra eu almoçar [...]. Aí ele disse pra eu voltar pro Ceará porque eu estava queimado e que lá eu não ia mais conseguir nada. Então foi um momento muito difícil em que todos se fecharam. Eu terminei fazendo um disco na Continental, o “Ave Noturna”, porque o presidente, ele não entendia de música, curtia de cavalo e tinha uma mulher, amiga dele, que gostava muito de mim, e aí ele deixou eu gravar, mas eu realmente peguei uma barra de sacanagem mesmo (Raimundo Fagner, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

No entanto, tais acontecimentos, apesar de possuírem um peso enorme principalmente para um artista nos primeiros anos de sua carreira, como era o caso de Fagner nessa ocasião, não o impediram de seguir sua jornada. Assim, no final de 1974, o artista iniciou a gravação de *Ave Noturna*, seu segundo LP, conforme foi noticiado na coluna do jornalista Nelson Motta naquele ano (Cf. MOTTA, 1974b, p. 31).

2.3.2 “Eu sou o tiro certo”⁵⁸: a volta de Fagner com o LP *Ave Noturna* e a contínua defesa de sua arte musical.

Os percalços enfrentados por Fagner no curso de sua busca por espaço no círculo artístico nacional marcaram significativamente sua vida nesses anos. Apesar da estréia badalada como artista no mercado fonográfico nacional, tendo sua carreira avalizada por uma grande gravadora e o apoio dado por artistas consagrados da MPB, o lançamento comercial do primeiro LP *Manera Fru Fru Manera* não correspondeu ao esperado pela gravadora, alcançando a venda de apenas 5 mil cópias. (Cf. SILVEIRA, E., 1976, p. 5). A isso, como foi

⁵⁸ FAGNER; DIEGUES, 1975, lado B, faixa 4.

visto até aqui, se seguiu o conflito do artista com a empresa, justificado por sua reivindicação por melhor promoção comercial de sua obra, o que lhe foi negado, dado o resultado das vendas de seu LP e a consquente marginalização, a qual cedeu espaço a novas oportunidades agora na Continental. Disso tudo surgiu o ambiente que formulou a sua personalidade contestatória ao sistema fonográfico e suas exigências sobre o trabalho dos artistas estreantes.

Nesse cenário de declarações polêmicas contra o modelo das grandes empresas fonográficas atuantes no Brasil, Fagner encontrou nova oportunidade para dar continuidade à sua carreira, sendo contratado pela gravadora Continental no final de 1974. Suponho, pois, que tal contratação foi favorecida em grande medida tanto por uma política adotada por esta empresa de orientação comercial para os artistas desenvolvedores de trabalhos pouco convencionais, como o caso anteriormente citado de Walter Franco, como por relações de amizades que favoreceram a sua contratação pela Continental por intermédio de uma amiga que o artista tinha em comum com o presidente da gravadora e que, por simpatia a Fagner, intercedeu por ele em favor de sua contratação. A partir disso, é possível visualizar a situação desta gravadora como sugere citação a seguir:

Talvez baseada em tantos erros de previsão, a Continental dos últimos dois anos (desde que se uniu ao grupo americano Kinney) mudou sua política em relação à música brasileira. *Preferiu prestigiar a chamada vanguarda, na certa procurando antecipar-se ao sucesso, e às gravações marcantes.* Além de tentar projetar o rock brasileiro (A Bolha, O Terço, Novos Baianos, Secos & Molhados) seus investimentos também alcançaram – de uma maneira sempre deficientemente planejada, diga-se – os continuadores da semente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Tom Zé foi o primeiro convocado desse elenco – ao lado de Hareton Salvanini e Marcus Vinicius – abrindo uma espécie de ala maldita na gravadora, com um investimento corajoso, apesar de toda as falhas (SOUZA, T., 1974, p. 5, grifo meu).

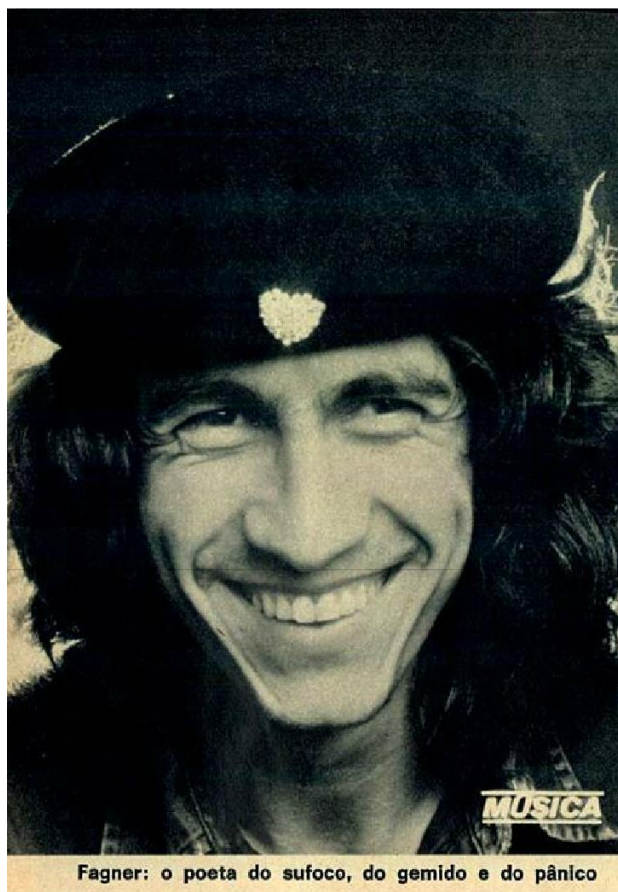
A partir do que foi exposto, é perceptível que a Continental⁵⁹ adotou uma nova estratégia sobre o mercado fonográfico nacional, apostando no gênero rock⁶⁰ como um dos principais elementos comerciais a serem lançados nesse mercado. A exploração desse nicho até certo ponto comercial representou, dentro da idéia veiculada no Jornal do Brasil, uma

⁵⁹ A gravadora Continental, junto com a gravadora Copacabana, representaram as maiores empresas nacionais atuantes nesse setor – e aqui estabeleço distinção entre gravadoras nacionais e as representantes das transnacionais no Brasil, como era o caso da Phonogram –, ambas chegando a possuir “gráfica, fábrica, estúdio e duplicação de K-7” (MAKALÉ, 1982, p. 74).

⁶⁰ Daí destaque como grande êxito gerado por essa orientação comercial adotada pela gravadora Continental o número de vendas alcançadas pelo primeiro LP da banda Secos e Molhados – integrada por Ney Matogrosso, João Ricardo e Gerson Conrad –, de maneira que em 1973, ano do lançamento do referido LP, as vendas alcançaram a faixa das 100 mil cópias, subindo para as 700 mil no ano seguinte (PACHECO, 2013). O fenômeno Secos e Molhados foi tão intenso naquele ano que “O primeiro LP de SECOS & MOLHADOS esgotou-se em todo o Brasil. Depois disso, o sucesso vem sendo uma constância na vida do grupo” (O NOVO som do rock, 1973, p. 24). No entanto, esse fenômeno não foi regra, pois a gravadora contou com lançamentos naqueles anos que foram verdadeiros fracassos de venda.

iniciativa corajosa por parte dos dirigentes da gravadora, que visualizou nos artistas e bandas sem muito apelo comercial um novo segmento musical a ser explorado.

Figura 9 - Raimundo Fagner fotografado em 1975 por José Antônio C. Morais. A imagem sorridente do artista contrasta com o tom angustiado de suas canções gravadas naquele ano. A característica de sua obra até então, somada aos percalços por ele enfrentados em sua busca por consolidação profissional como artista, fez com que o próprio se definisse nos primeiros anos de sua carreira como “poeta do sufoco, do gemido e do pânico”.



Fonte: PENIDO; SOUZA, 1975, p. 76.

Nesse aspecto, é compreensível a sondagem que a gravadora realizou sobre a atuação de Fagner e o resultado posterior do trabalho desse artista lançado por ela – o LP *Ave Noturna* –, com a adesão mais consistente de elementos do rock somados à sua forma interpretativa peculiar, que deu ao seu novo disco um ar dramático, sofrido e que o artista sintetizou seu estilo da seguinte forma: “Sou o poeta do sufoco, do gemido, do pânico” (PENIDO; SOUZA, 1975, p. 82).

No mesmo ano, o artista gravou um Compacto Simples em parceria com Ney Matogrosso, também contratado pela Continental e remanescente da banda Secos e Molhados – passando a investir em sua carreira solo em 1975 após o desmembramento da banda no ano

anterior, ainda no auge do sucesso. A parceria entre os dois buscou valorizar principalmente o contraste existente entre as vozes dos artistas, como é explicitado na crítica musical a seguir:

NEY MATOGROSSO E FAGNER (compacto simples Continental 10110176) – O agreste Fagner e o derramado Ney Matogrosso duelam suas vozes contrastantes em duas canções de amor desesperado. Tanto “Postal do Amor” quanto “Ponta de Lápis” oscilam, com seus textos instigantes, ao sabor anfíbio de dois estilos voluntariosos. (SOUZA, T., 1976c, p. 93).

Figura 10 - Em 1975, Fagner e Ney Matogrosso gravaram juntos um Compacto Simples pela gravadora Continental, trazendo as canções inéditas *Postal do Amor* (Raimundo Fagner/Fausto Nilo/Ricardo Bezerra) e *Ponta do Lápis* (Clodoaldo/Rodger Rogério). Imagem: foto da capa do Compacto Simples Fagner e Ney Matogrosso (FAGNER; MATOGROSSO, 1975).



Fonte: FAGNER; MATOGROSSO, 1975.

De fato, as críticas veiculadas nos periódicos acentuaram esse perfil interpretativo de Fagner, caracterizado pelas entonações vigorosas de sua voz. Cito como exemplo a seguinte crítica publicada na Revista Veja:

AVE NOTURNA, Com Fagner (Continental) – No repertório do disco, a fervilhante fusão do rock com o folclore e a música nordestina. Áspero, mas emocionante, o cearense Fagner certamente merece o título de o melhor de 1975 entre os autores de sua jovem geração de briga. (LANCELLOTTI; PENIDO; SOUZA, T., 1975, p. 77).⁶¹

⁶¹ Veiculada no último dia do ano de 1975, essa crítica se assemelha com outra publicada dias antes – em 17 de dezembro de 1975 –, que também exalta o experimentalismo do artista em contato com o rock e com a revelação de suas tradições culturais do nordeste. O que importa destacar aqui é a função dessas publicações como

A fusão do rock com a canção tradicional do nordeste pode ser percebida com maior precisão na música *Riacho do Navio* (Zé Dantas/Luiz Gonzaga), um baião gravado por Luiz Gonzaga que passou por nova leitura na interpretação de Fagner no referido disco (DANTAS; GONZAGA, 1975, lado A, faixa 5). Em consonância, pode-se somar a interpretação sofrida e emotiva de Fagner em preponderância nesse LP – como as canções *Fracassos* (Raimundo Fagner), *Última Mentira* (Raimundo Fagner/Capinam) e *Beco dos Baleiros* (*Papéis de Chocolate*) – (Petrucio Maia/Brandão)⁶² – a que o cantor atribui à sua difícil jornada como artista profissional. Diz Fagner: “Em *Ave Noturna*, algumas pessoas dizem que eu estou mais agressivo. E é verdade. Essa agressividade foi o resultado ou, melhor, o reflexo da época que passei comendo capim, sozinho, enfrentando barras. Então passei a chorar mais, a gritar mais” (CARAMEZ, 1976, p. 11). Em outra ocasião, Fagner colocou essa dimensão num plano maior, referindo-se aos problemas dos artistas de sua geração, que seguiam enfrentando dificuldades para o desenvolvimento de seus trabalhos: “Meu disco ‘*Ave Noturna*’, por exemplo, é choro da primeira à última faixa. Aliás, está todo mundo chorando. Essa é a grande verdade. Todos têm o que dizer – e tudo que acontece é contra. Tudo que você escuta tem o lamento do sufoco” (PENIDO; SOUZA, 1975, p. 82).

O tom particular dado ao trabalho fonográfico pela interpretação de Fagner rendeu ao LP *Ave Noturna* um olhar mais atento dos críticos, os quais revelavam a partir de suas impressões a dificuldade de assimilar tal obra em razão da força expressada em sua voz, por destoar do perfil popularizado dentro da indústria fonográfica nacional. Diversos críticos musicais recomendavam atenção na audição de *Ave Noturna*, dado o seu perfil ímpar em relação ao que se vinha ouvindo até então em termos de MPB:

Ave Noturna não é um disco de imediata assimilação, nem um produto pronto para ser consumido como um cachorro quente. É dos que vão se desvendando aos poucos, sempre com uma nova surpresa a cada audição, exigindo mesmo um pouco de paciência aos menos avisados. Tanto como intérprete como compositor, Fagner veio enriquecer com este seu segundo LP, a mínguada discografia da moderna música popular brasileira (CARVALHO, 1975, p. 7).

estimuladoras do consumo de discos no país, de modo que a sessão música da Revista Veja desse dia reuniu alguns trabalhos fonográficos lançados nesse ano e teve como texto de apresentação o seguinte aqui reproduzido: “Durante o ano de 1975, VEJA comentou mais de duas centenas de discos. *Como sugestões para os presentes de Natal, apresenta a sua seleção dos melhores*” (SUGESTÕES de VEJA, 1975, p. 93, grifo meu). Outro aspecto a ser ressaltado é a inclusão de *Ave Noturna* entre os melhores discos daquele ano e Fagner como um dos melhores artistas de sua geração a partir das considerações dos críticos musicais desse periódico.

⁶² *Beco dos Baleiros* (*Papéis de Chocolate*), foi o primeiro registro que encontrei de uma canção interpretada por Fagner incluída em trilha sonora de telenovela. Tal música compôs, junto com outras, a trilha da novela *Ovelha Negra*, exibida pela TV Tupi em 1975 (MAIA; BRANDÃO, 1975, lado A, faixa 5).

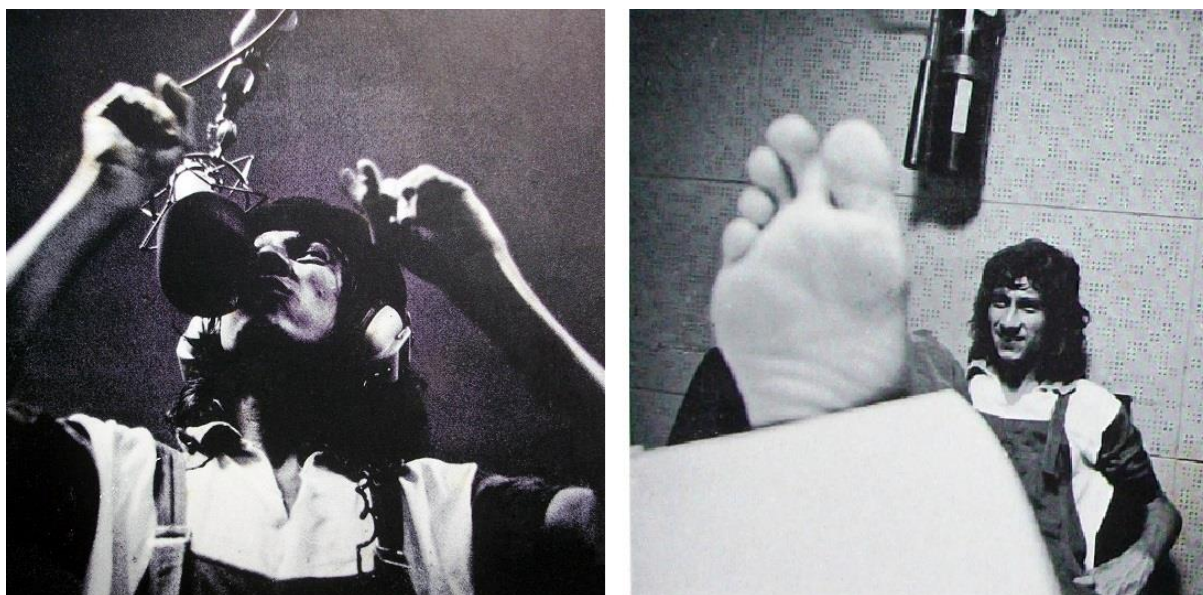
O lançamento do referido LP no mercado e a boa receptividade de muitos dos críticos musicais atuantes no Brasil que, como este último, via em Fagner um sujeito que vinha contribuindo para o enriquecimento do repertório da MPB, possibilitaram que o artista experimentasse um significativo salto em relação ao seu primeiro LP, lançado dois anos antes. No entanto, Fagner não abriu mão das críticas direcionadas ao sistema fonográfico brasileiro, falando publicamente e com frequência sobre a falta de condições para a realização de um trabalho de melhor qualidade, dada a ausência de investimento na promoção comercial de sua obra:

Acabei sendo contratado pela Continental, onde fiz “Ave Noturna” (segundo Lp, que saiu este ano). Mas eles me recusam uma divulgação decente, verba prá viajar e promover o disco. Mas falar prá eles de música é como falar de banana e laranja. As pessoas que decidem as coisas nas gravadoras detestam música, são incapazes de ouvir um disco, duvido que algum deles saiba o nome de três músicas do meu disco. Houve uma reunião prá ouvir o meu disco, quando ia ficar pronto, mas eles foram passando de faixa em faixa, ouvindo só o comecinho de cada uma. Aí eu disse: “vocês tão me esfolando vivo; que vocês não entendem eu já sei, mas disfarça pelo menos” (GASTAL, 1975, p. 18).

Segundo o Jornal do Brasil, *Ave Noturna* chegou a vender cerca de 8 mil cópias, mesmo “sem um grande empenho da gravadora na época do lançamento” (Cf. SILVEIRA, E., 1976, p. 5), número que superou os 5 mil alcançados com o *Manera Fru Fru Manera*, lançado pela Phonogram. Entretanto, declarações dessa natureza, comumente dadas por Fagner à imprensa na época desde o final de 1973, foram responsáveis por sua saída da Continental, ainda em 1975, conforme foi noticiado no Jornal Diário do Paraná: “Fagner, eternamente insatisfeito, deixou a Continental, como já houvera feito com a Philips, em busca de novos horizontes” (XAVIER, 1976d, p. 6)⁶³.

⁶³ Sobre isso, o Jornal Luta Democrática anunciou em 12 de março de 1976 a saída de Ney Matogrosso da gravadora Continental. Segundo o artista – que gravou junto com Fagner um Compacto Simples em 1975 – a razão de sua saída era porque a Continental “não promove os seus discos” (Cf. VALE, S., 1976, p. 4). Na mesma notícia, é cogitada a saída de Fagner, que se efetivou poucos dias depois. Sobre o anúncio da saída de Ney Matogrosso, ela só se concretizou entre 1977 e 1978, quando o artista rompeu com a Continental para se juntar ao elenco da WEA, recém instalada no Brasil.

Figura 11- Raimundo Fagner em dois momentos: durante a gravação do LP *Ave Noturna* e nos intervalos das sessões de gravação, nos estúdios Hawai. Fotografias disponíveis no encarte do LP *Ave Noturna*.



Fonte: FAGNER, 1975

Após sua saída, o artista declarou à Revista *Veja*, no ano seguinte, a sua experiência na gravadora Continental, explicando o que concorreu para a sua insatisfação de trabalhar para a empresa:

O segundo LP (“Ave Noturna”, 1975), já na Continental, foi gravado, ele recorda, “no pior estúdio do mundo, com músicos improvisados na hora, um horror”. Por declarações como essa, Fagner viu-se demitido da gravadora, mas “como estava doido pra sair, foi até um alívio” (CHRYSTÓSTOMO, 1976b, p. 126).

Novamente sem gravadora, Fagner passou cerca de seis meses sem vínculo contratual, até setembro de 1976, quando é noticiada a sua contratação por uma nova gravadora, a CBS (Cf. XAVIER, 1976c, p. 2).

Na CBS a sua carreira teve novo direcionamento e foi através disso que o artista vivenciou sua rápida ascensão como cantor popular. No entanto, para melhor dimensionar essa sua ascensão no âmbito artístico e profissional, faz-se necessário investigar ainda mais sobre o seu percurso em sintonia com os seus pares cearenses e o processo que levou da introdução desses sujeitos no mercado fonográfico nacional até a afirmação de suas carreiras profissionais em 1976, analisando para tanto as motivações que concorreram para tal realização. E é sobre esse assunto que me ocuparei no próximo capítulo.

3 RAIMUNDO FAGNER, SEU TEMPO E SEUS PARES: O PERCURSO DOS CEARENSES PARA A PROJEÇÃO NA DÉCADA DE 1970.

Analizado o percurso trilhado por Fagner desde a segunda metade da década de 1960, ainda no Ceará, até a realização dos seus primeiros trabalhos profissionais e lançamentos no mercado de discos nacional, estabeleço como objetivo deste capítulo a realização de um exame sobre esse mesmo percurso em consonância com a projeção dos demais cearenses aplicados no projeto profissional pela via da música. Assim, destaco aqui os festivais competidos por esses sujeitos na transição da década de 1960 a 1970, como meios privilegiados de reflexão sobre as estratégias de inserção no mercado fonográfico a partir do lançamento de seus primeiros discos.

No desenrolar desses acontecimentos, volto-me com especial atenção para a discussão conceitual das diversas interpretações acerca do que representou, e ainda representa, o termo “Pessoal do Ceará”, denominação essa pela qual vários artistas cearenses dessa geração ficaram conhecidos a partir de 1972. Tal discussão visa identificar os limites que tal definição possui, assim como sua natureza, suas intencionalidades e os diversos significados que a referida expressão alude nos periódicos e na memória dos sujeitos englobados por essa identificação generalizante.

Em seguida, o presente capítulo objetiva acompanhar o percurso profissional de Fagner, Ednardo e Belchior no ano de 1976, momento em que especialmente os dois últimos alcançaram grandes índices de audiência. Os fatores que concorreram para tal realização foram diversos e serão problematizados no curso da pesquisa. Dessa forma, o que se observa como característica desse período é a deflagração de projetos profissionais nascidos de uma relativa coletividade, fruto das agitações culturais vivenciadas em Fortaleza, sobretudo na segunda metade da década de 1960, até a reivindicação de uma individualidade profissional, evidente nos discursos desses sujeitos e que é constatada na produção singular de cada obra promovida pelos mesmos de maneiras dissociadas entre si. Portanto, o ano de 1976 marcou de forma mais substancial seus percursos individuais por vias diversas no interior da MPB.

Pesavento (1999, p. 11) explica 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”. Nesse sentido, os jornais, justamente por sua função utilitarista de informar acerca de acontecimentos do

cotidiano, acabam por deter entre seus conteúdos registros significativos de um tempo, motivo pelo qual tem servido como fonte privilegiada para o empreendimento historiográfico.

Sobre essa última questão, resalto a importância da crítica musical especializada e amplamente veiculada nos periódicos. Embora a fomentação de elogios sobre determinados trabalhos não garantisse o êxito destes no vasto mercado de discos, a crítica assumiu sua função utilitarista ao dar a conhecer aos seus leitores o que havia de mais novo circulando no mercado. Morelli (2009), por exemplo, analisa o papel fundamental da “crítica” no interior da dinâmica da indústria fonográfica, ressaltando a sua oposição em relação ao “público”, firmado no seu gosto como legitimador de determinadas obras fonográficas. De modo que sua análise se fundamenta a partir do interesse que a crítica manifesta sobre os trabalhos idealizados pelos “artistas de prestígio”, ocupando-se em promovê-los através de suas avaliações, apontando-os enquanto signo de “bom gosto”, em contraposição aos artistas tidos como “de consumo”, que muitas vezes não encontram espaço nas linhas escritas pelos críticos, mas que contam com “o respaldo do público que a consome, não podendo por isso ser totalmente desprezada” (Ibidem, p. 172).

Assim, são curiosas as distinções que se estabelecem no seio dessas relações, tanto a badalação a partir da qual os trabalhos de Belchior e Ednardo foram submetidos nos jornais e revistas da época, quanto em termos de vendagem e execução presentes nas listas do IBOPE de 1976, quando comparados ao caso de Fagner, o qual mesmo sem alcançar os topos das listas ou das paradas de sucessos como os seus conterrâneos, teve seu nome associado aos elogios da crítica em vários casos, como será visto no desenrolar desse texto.

É claro que não levo a efeito o estabelecimento de oposições rígidas acerca dessa relação entre “crítica” e “público”, uma vez que Ednardo e Belchior são exemplos de como trabalhos musicais diversos podem alcançar duplamente o gosto popular e a simpatia da crítica. Mas importa igualmente refletir sobre as condições que os mesmos tiveram para alcançar altos níveis de audiência e como essa oposição caracterizou até certo ponto a lógica comercial da indústria fonográfica no Brasil.

3.1 UM (PESSOAL DO) CEARÁ EM EVIDÊNCIA: NO RASTRO DO GRANDE PRESTÍGIO NACIONAL.

Embora tenham surgido profissionalmente no cenário nacional da MPB a partir de 1973 com os seus primeiros LPs de carreira⁶⁴, os artistas cearenses só adquiriram ampla projeção em 1976, em especial Ednardo e Belchior, a partir da canção *Pavão Mysteriozo*⁶⁵ e do LP *Alucinação*, respectivamente (EDNARDO, 1974b, lado B, faixa 6; BELCHIOR, 1976a). Tratam-se de dois êxitos comerciais da indústria fonográfica do período que podem ser relacionados com o percurso profissional trilhado por Fagner. Para que isso ocorra, é preciso buscar nas vivências desses artistas os seus envolvimento com a música e o desejo de profissionalização. Portanto, é necessário recuar ainda ao final da década de 1960 e observar o cenário cultural no qual eles se encontravam inseridos.

Comumente identificados por *Pessoal do Ceará*⁶⁶ (AIRES, 1994; CASTRO, 2008; ROGÉRIO, 2008), o grupo de artistas cearenses que se profissionalizaram na área musical na primeira metade da década de 1970 haviam antes compartilhado vivências culturais e artísticas ainda em Fortaleza. Experimentaram o estabelecimento de relações sociais em diversos ambientes, tais como a Universidade Federal do Ceará (UFC), o conservatório de música Alberto Nepomuceno, a vida boêmia nos bares – como o Estoril, bar do Anísio, Balão Vermelho e assim por diante (CASTRO, 2008).

Rogério (2008) analisa tais relações considerando em grande medida as convergências resultantes dessas ligações sociais e conclui que existe “nas trajetórias dos artistas cearenses que ficaram conhecidos como *Pessoal do Ceará* diversos aspectos formativos coincidentes” (Ibidem, p. 158, grifo do autor). No entanto, o mesmo autor aponta também para uma frágil união ao dizer que: “Mesmo entre os agentes que atuaram nesse sub-campo⁶⁷, alguns não se sentem confortáveis em afirmar que existia um grupo, contudo, a

⁶⁴ Refiro-me a Fagner, Ednardo, Rodger Rogério, Teti e Belchior que lançaram os seguintes LPs: Fagner com *Manera Fru Fru Manera*, em 1973; Ednardo, Rodger Rogério e Teti com *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem*, popularmente conhecido como *Pessoal do Ceará*, em 1973; e Belchior, com o LP *Belchior*, popularmente conhecido como *Mote e Glosa*, em 1974.

⁶⁵ Embora a canção *Pavão Mysteriozo* (Ednardo) tenha sido lançada em 1974 no LP *O Romance do Pavão Mysteriozo*, a música não obteve grande repercussão na mídia brasileira de modo geral, só dois anos depois a mesma foi amplamente difundida, quando foi incluída na trilha sonora de abertura da telenovela *Saramandaia*, de Dias Gomes, exibida pela TV Globo.

⁶⁶ *Pessoal do Ceará* é uma denominação generalizante pelo qual alguns artistas oriundos do Ceará ficaram conhecidos a partir de 1972, como Ednardo, Rodger Rogério, Teti, Belchior, Fagner, etc. Tal definição será problematizada no curso deste capítulo.

⁶⁷ Amparado pela categoria de campo de Bourdieu, Rogério (2008) identifica e analisa os campos artísticos nacional e local (Fortaleza), observando no interior deste o estabelecimento de sub-campos e, ainda entre eles, o

partir de suas próprias falas encontramos os dados necessários para afirmar que existia sim um grupo” (Ibidem, p. 116). Nesse sentido, o que emerge da reflexão de Rogério é a formação de um grupo de artistas atuantes na cidade de Fortaleza e que, entre aproximações e distanciamentos, acabam por ter em suas ações artísticas a fundamentação de um grupo, dadas as interações existentes em maior ou menor grau entre os sujeitos que dele participaram.

Tal coesão relativa entre esses jovens artistas marcou o percurso de vivências dos mesmos, no final da década de 1960, ainda em Fortaleza. No entanto, esse quadro sofreu significativa transformação após a saída de alguns desses sujeitos do Ceará, em busca da profissionalização no círculo musical da MPB nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, onde efetivamente adquiriram a denominação de *Pessoal do Ceará* ainda nos primeiros anos da década de 1970. Portanto, cabe problematizar essas relações a partir do percurso artístico e profissional desses sujeitos, suas primeiras participações em festivais em Fortaleza, e outras regiões do país, até a deflagração efetiva de seus projetos profissionais com seus primeiros LPs e o alcance à posição de prestígio no ambiente da MPB.

3.1.1 Os primeiros festivais e a corrida para a vida profissional.

Abordei no capítulo anterior a breve atuação artística de Fagner em Fortaleza, com a vitória no IV Festival de Música do Ceará, em 1968, seguido de sua experiência no I Festival de Música Jovem, promovido pelo CEUB da UnB, e no VII FIC, em 1972, juntamente com suas primeiras experiências em estúdios e produções fonográficas entre 1971 e 1973. Ao comparar com o percurso dos demais artistas cearenses, foi possível encontrar algumas semelhanças, pois assim como Fagner, artistas como Ednardo, Belchior, Rodger Rogério, entre outros, tiveram os festivais de música como primeira etapa em busca da profissionalização musical, de modo que Castro (2008, p. 204) aponta que “os Festivais Universitários passaram a atuar como vitrine aos novos artistas que se aventuraram em busca de reconhecimento, e das gravadoras que visualizavam cifrões naqueles jovens que buscavam o sucesso”. Embora o autor se refira neste trecho aos festivais universitários em especial – e mais especificamente ao IV Festival Universitário de Música Popular, vencido por Belchior em 1971 com *Na Hora do Almoço* (Belchior) –, concordo com sua opinião de que os festivais de maneira geral desempenhavam fundamental papel para a projeção de artistas, em particular os estreantes.

sub-campo no qual atuaram os artistas que posteriormente ficaram conhecidos como integrantes do “Pessoal do Ceará”.

Rodger Rogério salienta, por exemplo, a importância dos festivais de música enquanto canal de visibilidade artística ao dizer que:

[...] participei do “Primeiro Festival de Música Popular Aqui no Canto” ficando duas de minhas músicas classificadas para a final. Final entretanto que não houve, *o que não deu pra calcular minha penetração musical. E isto só foi acontecer no 1º Festival de Música Popular do Nordeste, quando minha música ficou em segundo lugar* (OS NOVOS mensageiros, 1973, p. 27, grifo meu).

Portanto, atuando inicialmente em Fortaleza em festivais como o I Festival de Música Aqui no Canto, o IV Festival de Música do Ceará, para citar apenas alguns, e posteriormente rompendo os limites da cidade e passando a participar de eventos dessa natureza em Recife (I, II e III Festival Nordestino da Música Popular – 1969, 1970 e 1971, respectivamente), Brasília (I Festival de Música Jovem – 1971) e Rio de Janeiro (IV Festival Universitário de Música Popular; VII FIC – 1971 e 1972, respectivamente), artistas como Fagner, Ednardo, Belchior, Rodger Rogério, entre outros, se aventuraram cada vez mais na busca pela projeção de seus nomes enquanto artistas profissionais, tendo em alguns desses eventos a possibilidade de realizar seus primeiros registros fonográficos, seja como intérprete ou como compositor. Como se pode conferir nas informações veiculadas abaixo, esta era uma possibilidade local que se repetia em outras regiões durante este período:

Já estão sendo providenciadas as gravações de um “long play”, Edição de Luxo pela Fábrica de Discos Rozenblit, que será apresentado ao público, para a venda por ocasião da programação no próximo sábado, no Parque. As músicas que integrarão o referido disco são as seguintes: Pernambuco: Cirandância, de Cussi de Almeida e Marcos Acioli; Voltei, de José Guilherme da Fonte e Antônio Cabral de Melo; Poema do Amor sem Luz, de Reinaldo de Oliveira e Cussi de Almeida; Cantata do Amor Maior, de Paulo Fernando Gama, Fernanda Aguiar e Marcos Acioli; Ceará: Boca de Forno, de Tânia Barbosa Cabral de Araújo; Caminhante, de Frederico Guilherme de Matos Pereira; Bai Bai Baião, de Rodger Rogério e José Evangelista Moreira e Caminhada, de Lauro Benevides; Bahia: Poema do Chapeuzinho Vermelho, de Aleivando Luz; Moinho de Vento, de Maria César do Nascimento Brito; Catendê, de José Carlos Figueirêdo, Onias Camardelli e Ildázio Tavares; e A Cigarra e o Alecrim, de Valter Queiroz Júnior (BAIANOS e cearenses esperados para finalíssima do I Festival Nordestino de Música Popular, 1969, p. 3, grifo meu).

Nesse sentido, é perceptível que alguns festivais representavam para os artistas estreantes a oportunidade da realização dos primeiros registros fonográficos ainda fora do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, de maneira que o I Festival Nordestino da Música Popular⁶⁸,

⁶⁸ O I Festival Nordestino da Música Popular foi promovido pela TV Rádio Clube e teve sua final em 23 de agosto de 1969 no Teatro do Parque, em Recife, contando com artistas concorrentes dos Estados de Pernambuco – sede da final –, Ceará e Bahia (COUTINHO, 1969, p. 4). Esse festival rendeu como resultado a gravação e lançamento de um LP com 12 músicas, distribuídas igualmente entre os três Estados participantes. Do Ceará há os seguintes fonogramas: *Bai Bai Baião*, interpretada por Lauro Benevides (ROGÉRIO; MOREIRA, 1969, lado A, faixa 2); *Caminhada*, interpretada por Lauro Benevides (BENEVIDES, 1969, lado B, faixa 3); *Boca de Forno*, interpretada por Conceição Benevides (ARAÚJO, 1969, lado B, faixa 4) e *Caminhante*, interpretada por Ronaldo (PEREIRA, 1969, lado B, faixa 5). *Bai Bai Baião* alcançou o segundo lugar nesse certame, perdendo

realizado em 1969, resultou na gravação e lançamento de um LP com as músicas concorrentes daquele certame “como estímulo aos compositores da região” (SABINO, 1969, p. 5).

No entanto, em termos de profissionalização, a precariedade do Ceará e de outras tantas localidades do Brasil era ainda bastante grave no contexto dos últimos anos da década de 1960, dada a ausência de gravadoras de grande porte para o empreendimento comercial da arte desses sujeitos, uma vez que estas estavam, em sua grande maioria, concentrada nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. A exceção foi a gravadora Rozenblit⁶⁹, localizada em Recife e que atuou no mercado fonográfico nacional entre os anos de 1954 e 1983, alcançando participação significativa neste mercado principalmente na década de 1960, tendo como uma das principais orientações comerciais o lançamento de músicas regionais, mas não se limitando a este tipo de gênero musical (VALADARES, 2007).

Além da primeira edição desse festival, realizado em 1969, houve ainda mais dois certames nos dois anos seguintes que tiveram presenças de artistas cearenses: o II Festival Nordestino da Música Popular contou com a presença de artistas como Ednardo (*Beira Mar*), Brandão e Petrucio Maia (*Rua do Ouro*), entre outros (Cf. NORDESTE inteiro assistiu finalíssima do Festival de Música, 1970, p. 11). Neste certame, o Ceará alcançou novamente a segunda colocação com o samba *Ora Essa*, de Paulo Gomes, empatando com a canção *Acalanto para Enganar Regina*, dos representantes de Pernambuco Lysias Enio e Esdras Silva (GRANJA, 1971, p. 130).

Em 1971, na III edição do Festival Nordestino da Música Popular, Ednardo concorreu novamente, mas com a música *Além Muito Além*. Também representando o Ceará concorreu Antônio Luiz com *Prelúdio em Amor Maior*; Aliardo Freitas e Heitor Catunda com *É Primavera* e Paulo Gomes com *Morena* (III FESTIVAL foi mais um tento cultural do Nordeste, 1971, p. 2).

apenas para *Poema do Amor Sem Luz*, interpretada por Expedito Baracho com o Coral do Carmo do Recife (ALMEIDA; OLIVEIRA, 1969, lado A, faixa 1). (Cf. SABINO, 1969, p. 5; VÁRIOS, 1969a).

⁶⁹ O LP do I Festival Nordestino da Música Popular foi gravado e lançado pelo selo Mocambo, marca subsidiária da gravadora Rozenblit.

Figura 12 – Num palco decorado com os logotipos das empresas Varig e Chrysler, patrocinadoras do Festival, Ednardo defendeu a canção *Beira Mar*, de sua autoria, no II Festival Nordestino da Música Popular em Recife, 1970. Dois anos depois, Ednardo a gravou no LP *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem*, popularmente conhecido como *Pessoal do Ceará* (EDNARDO; ROGÉRIO; TETTY, 1973, lado B, faixa 2), seu disco de estréia no mercado fonográfico, dividido com Teti e Rodger Rogério. Fotografia de Edvaldo Rodrigues.



Fonte: GRANJA, 1971, p. 130.

Com a participação nos festivais e a projeção que começaram a adquirir ao tornar públicas suas músicas, os artistas cearenses passaram cada vez mais a buscar outros espaços para se apresentarem. Assim, Belchior, que também concorreu no mesmo festival⁷⁰ que Fagner venceu em 1968 com *Nada Sou*, conquistou o primeiro lugar no IV Festival Universitário de Música Brasileira, promovida pela TV Tupi no Rio de Janeiro com a canção *Na Hora do Almoço*, de sua autoria.

Sobre este evento, Castro (2008) discorre acerca da importância da vitória de Belchior, mas do pouco impacto que essa conquista causou em termos de difusão da música, ao que ele atribui ao processo de decadência que a TV Tupi vinha enfrentando e da grande expressão da TV Globo já naquele contexto. Sobre isso, o autor diz que:

Nesse mesmo ano da vitória da canção “Na Hora do Almoço”, em 1971, o jornal “Unitário” começou a divulgar as canções mais vendidas e suas classificações pela audiência popular de acordo com as lojas de discos: “Vox”, “Romcy” e “Opmaia”, sem haver nenhuma referência à canção. Possivelmente, tenha tido melhor audiência nas rádios do Rio de Janeiro, onde o festival foi realizado (Ibidem, p. 207).

Embora provavelmente a canção vencedora não tenha tido ampla difusão nas rádios, pelo menos em Fortaleza, importa dizer que Belchior também encontrou nesse festival a

⁷⁰ Refiro-me ao IV Festival de Música do Ceará, realizado no Teatro José de Alencar. Nesse evento Belchior concorreu com a música *Espacial*, de sua autoria. (CASTRO, 2008, p. 64).

oportunidade de realizar seu primeiro registro fonográfico em Compacto Simples, junto com Jorge Nery e Jorginho Telles, que defenderam a referida música com Belchior nesse certame (BELCHIOR, 1971, lado A, faixa 1). Tal registro foi dividido com Osny, que gravou a canção *Quem Me Dera*⁷¹ (OSNY, 1971, lado B, faixa 1).

Figura 13 - Belchior, cearense nascido na cidade de Sobral, figura em matéria da revista O Cruzeiro na ocasião de sua vitória no IV Festival Universitário de Música Brasileira com a canção *Na Hora do Almoço*. Fotografia de Frederico Mendes.



Fonte: VALE, G., 1971a, p. 100-101.

Assim, os festivais também representaram para esses artistas a possibilidade de publicizar suas obras e suas imagens através desse ambiente que contava com grande número de espectadores, além daqueles que acompanhavam pela televisão – no caso dos festivais televisionados –, jornais e revistas, veículos esses capazes de potencializar ainda mais a projeção desses sujeitos diante do público. De igual maneira, os festivais também favoreciam os vencedores com prêmios em dinheiro, em viagens e até com automóveis novos, os quais

⁷¹ Interpretada por Osny e As Gatas, a canção *Quem me Dera* (Essa vida de poeta me cansa) também concorreu o IV Festival Universitário de Música Popular, de 1971 (OS VERSOS diversos de amor e dor, 1971, p. 8). O Compacto que Belchior e Osny dividem é um exemplo da sondagem que as gravadoras realizavam nos ambientes de festivais em busca de novos talentos para serem canalizados para o mercado fonográfico.

variavam de acordo com o evento em questão. No caso das três edições do Festival Nordeste da Música Popular, esses foram os prêmios principais em cada ano, como se pode conferir nas informações divulgadas:

Os compositores vencedores do festival terão os seguintes prêmios: primeiro lugar: um Esplanada Chrysler; segundo: dez mil cruzeiros novos em prêmios; terceiro: cinco mil cruzeiros novos em prêmios; os intérpretes também ganharão os seguintes prêmios: viagem de ida e volta a Portugal, Buenos Aires e Rio pelos modernos aviões da VARIG. (BAIANOS..., 1969, p. 3)⁷².

Convidado de Honra do Festival, o jornalista Almeida Castro, diretor internacional dos Diários Associados, fez a entrega do troféu *Cantador* e de um Dodge Dart (oferta da Chrysler) aos compositores de *Fatos, Sonhos e Fotos*. Os classificados em 2º lugar receberam das mãos do jornalista Wilson Lustosa, diretor executivo dos Associados em Pernambuco, prêmio de viagem à Portugal (pela Varig). Ao compositor vitorioso em 3º lugar, Lúcio Alves, diretor musical da TV Tupi do Rio, entregou bilhete de passagem para Buenos Aires (GRANJA, 1971, p. 130, grifo do autor).

Eis os prêmios que a direção do Canal 6 oferecerá aos vencedores do III Festival Nordeste da Música Popular Brasileira: 1º) um carro Ford-Corcel, luxo, 72, zero quilômetro; 2º) Viagem de ida e volta a Flórida, em Miami⁷³, pelos luxuosos aviões da VARIG; 3º) Viagem de ida e volta a Buenos Aires, também pelos jatos da VARIG. (TUDO pronto para o início do III Festival amanhã, 1971, p. 3).

A partir do que foi exposto, é possível compreender que além dos benefícios que os festivais proporcionavam para seus concorrentes – especialmente os melhores colocados – tais eventos também serviam de estímulo para os artistas participantes atraídos pelos seus prêmios, os quais lhes dariam condições de investir em projetos pessoais ou artísticos profissionais. Assim foi o caso de Belchior que, após se afastar dos estudos e vencer a edição do Festival Universitário de Música Brasileira em 1971, viu sua vida ser transformada através do prêmio de dez mil cruzeiros, possibilitando-lhe assim permanecer no Rio de Janeiro às custas do mesmo. Assim, “Belchior, que chegou ao Rio há seis meses, com o grupo cearense e está tentando sua transferência da Faculdade de Medicina e uma bolsa de estudos, vê o sucesso chegar rapidamente e suas dificuldades financeiras desaparecerem”⁷⁴ (VALE, G., 1971a, p. 100).

⁷² Castro (2008, p. 102) dá a entender que os prêmios – especificamente os reservados para o 2º lugar e o 3º - foram NCr\$ 10 mil e NCr\$ 5 mil respectivamente. No entanto, a notícia veiculada pelo Jornal Diário de Pernambuco diz que os prêmios foram esses valores em produtos. Fato é que o autor traz uma fala de Rodger Rogério (apud CASTRO, 2008, p. 104) acerca da premiação, onde o mesmo diz: “eu sei que era dinheiro demais, paguei minhas contas todas, comprei carro”. Diante das informações díspares, mantenho-me na incerteza do tipo de prêmio ofertado nesse festival ou da possibilidade de conversão dos mesmos em dinheiro.

⁷³ Miami é uma cidade localizada no Estado da Flórida, nos EUA. Por equívoco, a fonte indica como se fosse o contrário.

⁷⁴ Realizado entre os dias 3, 4 e 7 de agosto de 1971 (Cf. Os VERSOS..., 1971, p. 8; VALE, G., 1971b, p. 80), o IV Festival Universitário de Música Popular teve como vencedora a música *Na Hora do Almoço*, de Belchior. O mesmo foi premiado com Cr\$ 10.000,00 e desse valor, metade foi dado ao conjunto que lhe acompanhou, lhe restando, portanto, a outra metade (BELCHIOR apud CASTRO, 2008). Sobre isso, importa ressaltar o valor dessa premiação no período. Conforme os valores do salário mínimo em 1971 (ver nota nº 22) e estabelecendo um comparativo com o prêmio do festival, o mesmo representou 44,32 vezes mais que o salário fixado para a os

Com a participação de alguns dos artistas cearenses em festivais fora do Ceará, como Rodger Rogério – que alcançou o segundo lugar no I Festival Nordeste em Recife (1969) –, Belchior – que venceu o IV Festival Universitário no Rio de Janeiro (1971) – e Fagner – que venceu o I Festival de Música Jovem em Brasília (1971) –, as possibilidades de obter maior visibilidade se tornavam cada vez mais o objetivo desses sujeitos, a ponto de decidirem por se estabelecerem nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, tendo a oportunidade de participarem como compositores e/ou intérpretes do VII FIC, promovido pela TV Globo em 1972, classificando as músicas *Quatro Graus* (Fagner/Dedé), interpretada por Fagner e *Bip-Bip* (Ednardo/Belchior), interpretada por Cláudio Ornellas (Cf. FESTIVAL internacional da Canção no Maracanãzinho, 1972, p. 9).

Nesse sentido, para a realização dos empreendimentos profissionais de alguns desses sujeitos foi necessária a escolha de sair de seus locais de origem em busca das condições técnicas e de difusão para o desenvolvimento de seus trabalhos na área musical. O que significou no período o estabelecimento no Rio de Janeiro e São Paulo, pois eram os lugares onde se concentravam as mais expressivas gravadoras do país.

3.2 A INSERÇÃO DOS ARTISTAS CEARENSES NO MERCADO FONOGRÁFICO NACIONAL: DA UNIÃO AO CISMA DE UM “PESSOAL”.

Os últimos anos da década de 1960 marcaram a aproximação de alguns sujeitos através da música na cidade de Fortaleza. As teias de relações foram sendo tecidas e estendidas aos poucos, tendo como fator estimulante a vida cultural que se vivenciava nos espaços acadêmicos, na vida boêmia e na vizinhança, proporcionando nesse ambiente a criação de laços de amizade e parcerias musicais (CASTRO, 2008). Tais vínculos foram firmados a partir de afinidades e semelhanças partilhadas no curso da vida de muitos desses sujeitos, sendo eles em sua maioria pertencentes a classe média (ROGÉRIO, 2008). Assim, das movimentações artísticas em diversos locais da cidade – participações de eventos culturais universitários, festivais de música e assim por diante –, esses jovens artistas puderam ampliar suas relações a ponto de exercitarem suas atuações como músicos, intérpretes e compositores, proporcionando dessa forma que os mesmos passassem cada vez mais a buscar em outros espaços públicos a recepção para suas canções.

Estados da Guanabara, Rio de Janeiro e São Paulo e 66,13 vezes mais do que o salário mínimo das demais regiões do país – que inclui o Ceará, Estado natal de Belchior.

Sobre isso, Aires (1994), amparada no artigo escrito em 1977 por Gilmar de Carvalho para o *Jornal da Música*, comenta sobre as fases distintas no percurso artístico dos cearenses em busca da profissionalização no círculo musical da MPB. Tais fases são identificadas pelo crescente impacto das atuações desses sujeitos na sociedade na qual os mesmos se encontravam inseridos. Para ela, a primeira fase marcou o início do exercício musical e as apresentações restritas ao ambiente familiar; a segunda se caracterizou pela ampliação das relações com os seus pares nos bares, onde havia um ambiente favorável para a criação e discussão em torno da música, assim como o surgimento das primeiras parcerias; e por fim e em terceiro, os festivais, que favoreceram a crescente popularização de suas obras e seus nomes, estimulando cada vez mais a busca por espaços ideais para a projeção (Ibidem).

A exploração de novos espaços estimulou a saída desses artistas do Ceará para o eixo Rio de Janeiro – São Paulo, onde foi possível efetivar seus anseios profissionais dadas as condições técnicas de maneira geral para tal empreitada, notadamente o acesso aos estúdios de gravação e a projeção na mídia paulista, carioca e de demais regiões do país. Sobre isso, é ainda Aires (Ibidem, p. 88) que expõe que: “Partindo da idéia de que nenhuma arte sobrevive sem o público que ela visa atingir, o que na realidade dá substância ao processo comunicativo, os artistas viram-se impelidos a alçar vôo em função de ampliar os espaços para a divulgação de seu trabalho”.

Ou seja, a necessidade desse deslocamento se orientou pela busca de publicização de suas obras e, do ponto de vista da carreira, fazia parte de seus projetos de profissionalização. Este foi o caso de Fagner e de alguns artistas do Ceará, por isso o objetivo dos tópicos deste capítulo consiste em problematizar a inserção desse artista nesse processo de profissionalização, observando seu percurso em consonância com os seus pares cearenses, bem como a implicação deles no cenário musical nacional.

3.2.1 O surgimento dos cearenses no mercado fonográfico: rotulação, folclorização e reivindicação de autonomia.

A partir do que foi exposto, é possível ter conhecimento das etapas cumpridas por esses sujeitos no curso de suas profissionalizações: primeiramente a atuação em Fortaleza e a produção musical resultante em grande medida das relações estabelecidas nesse período; posteriormente os festivais de música – em Fortaleza, Recife, Brasília e Rio de Janeiro; e por

fim a inserção no mercado fonográfico com a gravação e lançamento de seus primeiros discos.

Como foi abordado no caso de Fagner entre 1968 e 1973, o percurso por ele trilhado a partir do IV Festival de Música do Ceará, acarretou no lançamento de seu primeiro LP em maio de 1973. Quanto aos demais artistas naturais do Ceará – em especial Ednardo, Rodger Rogério, Teti, Belchior e Cirino –, tal empreitada se deu em tempos diferentes. Por exemplo, dois meses antes de Fagner estreiar no mercado de discos com o seu LP individual *Manera Fru Fru Manera*⁷⁵, Ednardo, Rodger Rogério e Teti lançaram o LP *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem*, popularmente chamado de *Pessoal do Ceará* (EDNARDO; ROGÉRIO; TETTY, 1973), que passou a ficar conhecido como o primeiro LP dos cearenses daquela geração de artistas recém chegados no Sudeste brasileiro. Em 1974, foi a vez de Belchior lançar o seu primeiro LP, popularmente conhecido como *Mote e Glosa* – ainda que o disco só tenha seu nome no selo (BELCHIOR, 1974). Enquanto Cirino, só o fez anos depois, em 1979, pela gravadora CBS (CIRINO, 1979)⁷⁶.

Sobre o LP *Pessoal do Ceará*, foi noticiado no Jornal Diário da Noite o seguinte:

Depois do sucesso dos baianos na música popular brasileira, que (sic) começa agora a “descer para o sul” são os que fazem música no Ceará. Coube à Continental lançar um bem cuidado – sonora e graficamente – álbum do grupo que *convencionou* ser chamado de “Pessoal do Ceará” (PEREIRA, 1973, p. 15, grifo meu).

Gravado em novembro de 1972 no estúdio Prova, em São Paulo, e lançado pela gravadora Continental com a direção de produção de Walter Silva e arranjos de Hareton Salvanini (EDNARDO; ROGÉRIO; TETTY, 1973), o disco foi lançado no mercado, em março de 1973, inaugurando a produção fonográfica dos cearenses em LPs⁷⁷. Foi no curso desses acontecimentos que os artistas originários do Ceará, em especial os três intérpretes do referido disco receberam como título de rotulação a denominação “Pessoal do Ceará”.

⁷⁵ Como foi abordado em outro momento, antes do lançamento de seu LP de 1973, Fagner teve a oportunidade de realizar alguns registros fonográficos em LPs de Festivais e coletivos de maneira geral, assim como em Compactos Simples e Duplos.

⁷⁶ Além destes trabalhos, será visto mais adiante que outros artistas cearenses registraram na segunda metade da década de 1970 seus primeiros registros fonográficos. Por ora me ocupo em destacar os processos que concorreram para essas realizações até 1976.

⁷⁷ Até então, os cearenses só haviam registrados seus trabalhos em Compactos Simples e Compactos Duplos e/ou em discos coletivos, como foi o caso da participação de Fagner no LP *Carnaval Chegou*, com a canção *Um Ano Mais* (FAGNER, 1972b, lado B, faixa 6). Antes disso, alguns cearenses puderam participar, em momentos diferentes, de outros LPs originários de festivais, como o do I Festival de Música Popular Aqui, em Fortaleza (VÁRIOS, 1969b), o do I Festival Nordestino da Música Popular, em Recife (Idem, 1969a), e o do VII FIC, no Rio de Janeiro (Idem, 1972).

Sobre isso, trata-se de uma identificação que se mantém até o presente com origem bastante controversa. Acerca do assunto, Rogério (2008, p. 145) aponta algumas das possíveis origens:

Walter Silva conhece o *Pessoal do Ceará* no programa “Proposta” da TV cultura de São Paulo, onde o produtor foi entrevistado no dia 17 de julho de 1972. Logo os chamou para gravar um disco coletivo. Os que aderiram ao projeto foram Ednardo, Têti e Rodger. Segundo as declarações, foi o produtor, também conhecido como “Pica-Pau” que escolheu o nome *Pessoal do Ceará*, contudo em algumas entrevistas os sujeitos informam que a expressão relacionada ao grupo cearense já era utilizada por alunos da USP, por ocasião de algumas apresentações que fizeram no restaurante dessa universidade; já o próprio Walter Silva diz ter ouvido a expressão ser utilizada pelo jornalista Júlio Lerner por ocasião do programa de televisão que dirigia com a participação desses artistas cearenses. As informações são muito díspares a esse respeito, a única certeza é que não foi uma escolha desses sujeitos (Ibidem, grifo do autor).

Descartando a escolha da identificação “Pessoal do Ceará” pelos próprios artistas, como é apontado pelo próprio autor e que é amplamente reiterado em especial nos jornais, uma das versões mais aceitas é a de que o jornalista Júlio Lerner tenha assim identificado os artistas que participaram de seu programa televisivo. Inclusive, a partir desta denominação, surgiram reações contrárias do grupo naquele momento, que passaram a rejeitar pela representação caricata de seus trabalhos quando relacionados a este rótulo, como pode ser conferido a seguir:

Por isso mesmo, quando foram chamados de “Pessoal do Ceará”, por Júlio Lerner, a princípio se debelaram com o nome artístico, – mesmo porque poderia desta forma determinar a imagem de sempre, feita daquela região do país, conhecida pelas roupas e ritmo e conseqüentemente a não permissão do que pretendiam mostrar e que mostraram e vão mostrar muito ainda – acabaram por aceitar o nome que nasceu sem ninguém perguntar coisa alguma para eles. E houve uma razão para isso. Descobriram que “Pessoal do Ceará” queria dizer também que todos aqueles que saíram dali, para mostrar por todos os lugares onde estão, Rio, Brasília, São Paulo e muitos outros locais, do que a terra de chão árido e seco é capaz de fazer. (SPENCER, 1973, p. 7).

Confirmando a informação de que o nome não se tratou de uma autointitulação dos jovens artistas, mas sim, ao que indica diferentes fontes consultadas, uma denominação criada pelo jornalista Júlio Lerner, a identificação “Pessoal do Ceará” gerou, inclusive, protesto por parte dos participantes do LP *Pessoal do Ceará* e se estendeu aos demais artistas cearenses daquela geração que também recusaram para si a identificação. Nesse sentido, vale a pena conferir um trecho da entrevista concedida por Ednardo, em 1977, ao jornalista Júlio Lerner, apresentador do programa Panorama, exibido pela TV Cultura:

Ednardo: Eu diria que um dos erros cometidos foi, durante a gravação do primeiro disco, por envolvimento, assim, entre produção e gravadora, nós fomos utilizados assim, como um produto, assim, folclórico a venda, quer dizer: “o Pessoal do Ceará”. Quer dizer, na verdade isso aí foi uma coisa que nunca existiu.

Julio Lerner: *Você me permita. Eu talvez seja, involuntariamente, o responsável por essa expressão “o Pessoal do Ceará”. Foi exatamente com vocês, com Belchior, com você, com Rodger, com Teti, mesmo com Fagner que, em vista de um agrupamento de jovens cantores e compositores que vinham de Fortaleza, a falta de uma expressão mais precisa, durante um dos programas de televisão eu dizia “o Pessoal do Ceará”.*

Ednardo: É, isso aí pegou, né?

Julio Lerner: *Pegou, mas acho que foi levado da maneira mais estereotipada que a expressão poderia oferecer, era um grupo de jovens cearenses que trazia, cada um deles, uma proposta individual de trabalho.*

Ednardo: Claro, então isso daí é, com essa classificação, tava quase que implícito, assim, o começo, o meio e o término de um trio promissor, então quando nós sacamos isso daí, imediatamente a gente tentou desfazer as dúvidas que ocorreu um pouco depois da gravação daquele disco que foi apelidado de “Pessoal do Ceará”, né? Que inclusive o nome do disco é “Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem” e apelidado de “Pessoal do Ceará” (EDNARDO entrevista musical Panorama TV Cultura SP 1977, 2012, grifos meus).

A identificação do grupo de artistas cearenses como “Pessoal do Ceará”, em especial Ednardo, Rodger Rogério e Teti, como sugere o apresentador, teve origem – ou pelo menos popularização – com ele em seu programa *Proposta*⁷⁸, o qual, na ausência de um nome para se referir àquele grupo de artistas na ocasião, apresentou-os simplesmente como “Pessoal do Ceará”. Desde então, tal rótulo tem servido comumente para identificar os artistas cearenses daquela geração⁷⁹, ainda que a contra gosto dos mesmos. A justificativa mais corrente para a recusa desses sujeitos à essa classificação consistiu tanto na tipificação que este rótulo impunha às suas propostas artísticas como no princípio mercadológico que tal nome carregava, servindo utilmente aos propósitos de segmentação musical do mercado fonográfico, de maneira que o termo “Pessoal do Ceará” foi apropriado sistematicamente pela gravadora e crítica musical, sendo inclusive utilizado para nomear popularmente o LP que tinha como título oficial *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem*. Sobre este assunto, o crítico musical Sérgio Cabral publicou um texto no jornal carioca *Diário de Notícias* tecendo críticas à proposta de trabalho dos artistas deste disco, por considerar haver em suas músicas a ausência de elementos que os distingam das demais produções artísticas em curso no país, evidenciando assim a perspectiva rotuladora que a expressão oferecia. Segundo ele,

⁷⁸ Segundo Rogério (2008, p. 139), participaram do programa *Proposta* em 1972 – especificamente em cinco programas, entre julho e agosto de 1972: Belchior, Ednardo, Rodger e Teti. Dos quatro artistas, apenas Teti não atuava como compositora. Sobre isso, Requião (2010, p. 137) esclarece que, em termos profissionais: “O trabalho do artista pode ser um trabalho autoral, onde o artista também é o compositor, ou apenas atuar como intérprete”. Portanto, o primeiro caso identifica a situação artística e profissional de Ednardo, Rodger Rogério e Belchior, enquanto no último engloba todos os quatro.

⁷⁹ Isso inclui até mesmo Fagner, apesar de ser perceptível na fala de Julio Lerner, já naquele momento, o distanciamento deste artista com relação aos demais conterrâneos, em termos artísticos e profissionais, quando o jornalista fala “mesmo com Fagner”, num tom que põe o artista em relativa exceção.

Frustração é a palavra mais exata para definir a impressão que me causou o LP do Pessoal do Ceará. A Mesma impressão que me causaria um excelente pontasquerda jogando de beque central. A gente sente que o cara é bom de bola, mas está na posição errada. Posição errada é a outra expressão apropriada. Bolas, os caras trazem o handicap do talento e de terem vivido no Ceará, mas o recado que mandam é o mesmo de dezenas de criadores que aí estão a fazerem coisas iguais, bobocas, um som-moda-padrão. E conhecem o caminho mais apropriado para eles, como revelaram nas faixas “Ingazeiras” (Ednardo), “Terral” (Ednardo), “Cavalo de Ferro” (Fagner e Ricardo Bezerra) e “Dono dos Teus Olhos (Humberto Teixeira). O Resto, pra falar a verdade, não tem grande importância. E além de tudo, em “Falando da Vida” (Rodger-Rogério e Dedé), um erro de mixagem faz com que os metais prejudiquem inteiramente a interpretação de Rodger. Aguardo, sinceramente, com muita esperança o próximo disco do Pessoal do Ceará. Se possível, com alguma coisa de cearense, pois neste disco, do Ceará mesmo, só o sotaque, alguns momentos de interpretação e do arranjo e a fotografia da renda na capa. Por sinal, a capa é pretensiosa mas não é boa, não (CABRAL, S., 1973, p. 1, grifos meus).

Esse texto explicita que havia uma expectativa por parte do crítico musical de que os artistas cearenses trouxessem como informação musical algo por ele considerado como próprio da cultura nordestina, talvez próximo do forró ou de manifestações tradicionais cearenses se levarmos ao máximo tal interpretação. Isso fica claro quando ele destaca músicas que possuem signos mais evidentes da paisagem do Nordeste, como *Ingazeiras* e *Terral*, assim como quando valoriza o sotaque nordestino imprimido por Teti ao interpretar *Dono dos Teus Olhos*. O caminho sugerido por ele está na capa do LP, apesar de não ser “boa” em sua opinião, ela forneceria características “próprias” do Ceará: a renda e os bilros, ferramentas que auxiliam na sua confecção⁸⁰.

Além disso, todas as referências consideradas pelo crítico que destoavam da sua noção tipificada de “cearensidade” evidencia igualmente o peso da folclorização ao qual o trabalho se via pressionado, pois ao considerar sua leitura limitada sobre o trabalho dos artistas cearenses e sua visão em certa medida estereotipada sobre o local de origem desses sujeitos, se percebe que o mesmo não assimilou aquilo que se destacou como característica essencial do LP *Pessoal do Ceará*: o diálogo entre o local e o global empreendido nas canções. Justamente por não perceber essa qualidade artística que Sérgio Cabral limitou-se a

⁸⁰ Através das memórias de Rodger Rogério, Guedes (2012) registrou que no período que antecedeu ao lançamento do LP *Pessoal do Ceará*, houve por parte dos artistas participantes a recusa a uma imagem produzida pelo artista plástico Aldemir Martins para fins de ilustrar a capa do LP. Tratava-se de um menino puxando um burro na caatinga. A recusa se justificou pela imagem triste que poderia ser ligada àquela em grande medida constituída na mentalidade de outras regiões do país sobre o Ceará, e não era essa a mensagem que os artistas buscavam propagar através de seus trabalhos. No entanto, a eleição da imagem de uma renda de bilros artesanal, sugerida por Fausto Nilo, caracterizou igualmente uma noção tipificada quanto as expectativas geradas entre aqueles que tiveram o primeiro contato com o LP do “Pessoal do Ceará”, o que se percebe na crítica de Sérgio Cabral, apesar da intenção real da mensagem imagética ser em grande medida aludir a um trabalho produzido a partir de uma teia de relações entre artistas e produção geral, como foi expressado por Walter Silva, diretor de produção do LP, que escreveu sobre o trabalho e a imagem da capa que o ilustrava: “Nosso trabalho foi feito com o mesmo amor e carinho como se tecem os lindos bordados que esta capa estampa” (EDNARDO; ROGÉRIO; TETTY, 1973).

apontar como falhas deste trabalho a ausência daquilo que ele considerava ser necessário estar ali pelo simples fato de se tratarem de sujeitos originários do Ceará, de maneira que qualquer sinal de experiência sonora e poética que rompesse com os limites geográficos desses sujeitos incorreria num exercício musical voltado para “um som-moda-padrão”.

Desta forma, é notável que essa expectativa também acabava sendo produzida pelo trabalho realizado por parte de grande parcela dos críticos musicais do período, bem como das orientações comerciais que as gravadoras desejavam dar a alguns de seus produtos. Sobre este último caso, Morelli (2009, p. 81) diz que tal expectativa provavelmente “estava relacionada a uma espécie de especialização de tais gravadoras em música regionalista” e que “A essa expectativa pareciam de certa forma estar também atendendo Ednardo, Rodger e Tety, mesmo que não o desejassem, pelo fato de aceitarem ser o Pessoal do Ceará”. No entanto, fez-se necessária a aceitação de suas estréias nesses termos, num cenário de exigência da indústria e, em especial, da gravadora Continental, pois “foi através desse mesmo rótulo que eles se afirmaram no contexto da música popular brasileira e se fizeram conhecidos para o público nacional” (AIRES, 1994, p. 103).

Quanto ao conjunto da obra musical contida no LP *Pessoal do Ceará*, o mesmo comporta elementos diversos em termos de sonoridade e de temáticas, de maneira que Guedes (2012, p. 83), ao falar da natureza deste disco, e em particular das composições de Rodger Rogério, diz que nele:

[...] o resultado final do trabalho, tanto em relação às canções como à concepção geral do disco, não pode ser carimbado como tipicamente nordestino na perspectiva dos ritmos, utilização de instrumentos nos arranjos musicais e mensagens das letras. Há elementos que caracterizam a música nordestina, que se identifica ao universo rural, mas estes elementos misturados ao urbano expresso em várias canções como, por exemplo, *Susto*, *A Mala*, *Curta Metragem* e *Falando da Vida*. Todas elas de Rodger Rogério e dele em parceria com Augusto Pontes e Dedé Evangelista (Ibidem, grifos da autora).

Em relação às músicas destacadas por Sérgio Cabral enquanto detentoras de uma espécie de “pureza” da tradição cultural cearense, evidenciadas na sua concepção a partir de “alguns momentos de interpretação e do arranjo”, é perceptível nelas imagens diversas de paisagens e costumes do Ceará. *Ingazeiras* (EDNARDO, 1973b, lado A, faixa 1), especificamente o trecho que diz: *O sul, a sorte, a estrada me seduz*, traz como mensagem os anseios do personagem sonhador e aventureiro que busca outras áreas para a prosperidade, possível de se estabelecer um paralelo com a vida de artista e o anseio profissional experimentado pelos sujeitos integrantes do referido disco, em especial Ednardo, compositor da canção. Em *Terral* (Idem, 1973c, lado A, faixa 2), há um sentimento saudosista daquele

que saiu de sua terra em busca de prosperidade nos grandes centros urbanos – o que pode ser também relacionado com o cerne da canção *Ingazeiras* –, deixando para trás a paisagem deslumbrante do litoral cearense⁸¹, ainda pouco impactado pelo avanço urbano⁸². A saudade e o amor à terra natal é um elemento central nessa canção e que a orienta em grande medida. Já em *Dono dos Teus Olhos* (TEIXEIRA, 1973, lado A, faixa 6), composição de Humberto Teixeira, o amor desmedido e envenenado pelo ciúme é o mote da canção, um amor desesperado que busca obter de seu amado a exclusiva atenção, como diz a letra: “Que Nosso Senhor perdoe os meus ‘ciúme’ / Quando penso em cegar os ‘óio’ teus / Pra que eu, somente eu seja o teu guia / Os ‘óio’ dos teus ‘óio’ / A luz dos ‘óio’ teus”. O elemento de destaque na interpretação é o sotaque coloquial usado por Teti, característica associada a grande parte da região do Ceará e do Nordeste de maneira mais ampla.

Apesar das referências locais destacadas, o crítico não contou, portanto, que as músicas contidas no primeiro LP de Ednardo, Rodger e Teti eram resultados das vivências dos mesmos no Ceará, mas adicionado de referências globais e de tudo aquilo que estava em curso na área artística da MPB no ano em questão, uma vez que “os elementos artísticos por eles utilizados não surgiram espontaneamente, são elementos simbólicos que ganharam novas significações em um contexto social demarcado” (ROGÉRIO, 2008, p. 22). E são justamente essas formulações praticadas no interior de suas produções musicais que evidenciam, ao historiador, as vivências culturais múltiplas, presentes nas mensagens poéticas, assim como na sonoridade incorporada ao conjunto da obra – onde a viola partilha do mesmo espaço com o violino ou piano. Isso é resultado de “*processos de hibridação*” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. XXVII, grifo do autor) no qual as identidades se relacionam num ambiente cultural permeado por fusões, diálogos ou resistências, e que justamente por isso não se dão sempre a partir de um princípio harmonioso, mas que ocorre no interior desses processos combinações em diversos graus “*para gerar novas estruturas, objetos e práticas*” (Ibidem, p. XIX, grifo do autor).

⁸¹ A paisagem de Fortaleza no curso da juventude de Ednardo foi retratada em grande medida em sua obra musical. Sobre isso, o artista descreveu sua cidade em entrevista concedida ao Jornal Folha de São Paulo dizendo que era “uma cidade comovente, no sentido da liberdade, é muito plana, tem umas dunas e o vento vai carregando a areia delas para a praia” (PENTEADO, 1975, p. 25).

⁸² Na década de 1960, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) registrou o número 514 818, referente a população recenseada em Fortaleza (IBGE, 2011, Não Paginado). Em 2010, a população da capital cearense atingiu o número de 2 452 185 habitantes (Ibidem), o que evidencia um largo crescimento populacional da cidade que praticamente quintuplicou em números, causando diretamente um impacto significativo da paisagem urbana. Nesse aspecto, é possível dimensionar a Fortaleza e sua paisagem ainda harmoniosa com a natureza, cantada por Ednardo na canção *Terral*.

Ainda sobre a natureza da obra musical contida no LP *Pessoal do Ceará* – e que pode ser estendida aos demais artistas cearenses dessa geração e suas obras –, Aires (1994, p. 133), auxilia a presente discussão ao dizer que “A despeito do lugar de origem, de nascimento de alguns compositores que receberam influências diretas do contexto rural, suas percepções estéticas e artísticas transcendem as fronteiras regionais ao incorporarem outros códigos referenciais, urbanos e cosmopolitas”.

Sobre a riqueza de elementos inseridos pelo menos nesse LP:

Hoje, a poesia fácil e inteligente deles e dos mais importantes compositores cearenses é um lindo LP, já apontado como dos mais importantes do ano. E ao ouvir “Ingazeiras”, “Terral”, “Palmas pra dar Ibope” ou “Curta Metragem”, “Beira-Mar”, ou “Cavalo-Ferro”, o público exigente estará tomando contato com a cultura popular urbana do Estado só antes cantado através dos chapéus de couro, das alpercatas e de uma sêca mais do que explorada. A mensagem deles é nova, atual e muito importante (OS NOVOS..., 1973, p. 27).

A partir do que foi exposto, o que se pode extrair da produção musical dos artistas cearenses dessa geração, de modo geral e aqui em especial no LP *Pessoal do Ceará*, entre o final da década de 1960 e os primeiros anos da década de 1970 – momento que marcou a estréia destes no mercado fonográfico nacional –, é que os referenciais culturais por eles utilizados no processo de criação de suas músicas estão vinculados às suas vivências sociais e culturais no Ceará, enquanto local de origem e que desperta neles significativa afetividade; mas que não se resume nem se restringe a isso, pois tal processo criativo comporta igualmente a somatória de elementos estéticos diversos ligados a tudo aquilo que estava em voga no ambiente urbano fortalezense – como o Tropicalismo, a Bossa Nova, o rock estrangeiro, o que Rogério (2008, p. 100) denomina de “transbordamento cultural”. Nessa linha de análise, Aires discute os aspectos identitários da música produzida por esses jovens artistas defendendo que “A identidade regional na música cearense pode ser assim entendida enquanto forma particular de percepção do mundo, uma dimensão simbólica que traduz a ‘universalidade’ pelo regional” (AIRES, 1994, p. 136), justificando assim seus resultados artísticos a partir daquilo que pode ser compreendido como processos de hibridação cultural, manifestados a partir das construções e reconstruções identitárias desses sujeitos (GARCÍA CANCLINI, 2015; HALL, 2006).

3.2.2 Oposição a noção de grupo e afirmação das individualidades: os artistas cearenses e a relação com o termo “Pessoal do Ceará”.

Mesmo assim e apesar da natureza dos trabalhos por eles desenvolvidos serem resultantes de influências musicais distintas, esse grupo não escapou da rotulação por parte da mídia e da categorização pelo mercado fonográfico, que viu no grupo a possibilidade de explorar o lado “regional” enquanto espécie de gênero musical a ser incluído na miscelânea de estilos sonoros em circulação no mercado fonográfico nacional, reduzindo, portanto, o universo da música desses sujeitos a uma categorização limitada e generalizante. Sobre isso, é oportuno justificar que surgiu na década de 1970 como estratégias usuais das gravadoras a tendência cada vez maior do que se chama de “segmentação do mercado de discos” (DIAS, 2000; MORELLI, 2009; VICENTE, 2014), a qual visava ampliar suas atuações comerciais no interior desse mercado através da variação de gêneros musicais a serem oferecidos ao público consumidor, estratégia essa que pretendia atender aos mais variados gostos. Assim, durante a referida década se encontravam de formas bastante definidas trabalhos fonográficos categorizados em diversos gêneros como a música regional, o sertanejo, o rock nacional, o samba e assim por diante. Tais ações eram exercitadas objetivando a cada vez maior ampliação dos empreendimentos fonográficos das empresas de disco, transnacionais em sua maioria. Portanto, o princípio orientador dessas empresas tinha como máxima a expressão “investir mais para lucrar mais” (DIAS, 2000, p. 88), pretendendo com isso abarcar todas as áreas possíveis de interesse dos consumidores e garantir maior participação e representação neste mercado.

Foi em grande medida por isso que o entendimento do “Pessoal do Ceará” enquanto grupo atuante circunscrito na música regional num sentido simplista extrapolou a elementar junção dos três artistas que gravaram o LP *Pessoal do Ceará* em 1973 e avançou para outros jovens artistas cearenses, como Fagner, Belchior, Cirino, além de tantos outros que optaram por permanecer em Fortaleza, enquadrando assim suas atividades artísticas a partir de uma categorização comercial necessária para a indústria fonográfica. Igualmente, é possível supor que isso tenha ocorrido também pela inclusão na capa interna do LP *Pessoal do Ceará* de diversos nomes de pessoas que atuaram de modo geral no ambiente artístico fortalezense na segunda metade da década de 1960 ainda em Fortaleza, mas que não vivenciaram de forma

direta o empreendimento daqueles poucos que se estabeleceram no Sudeste brasileiro a fim de se profissionalizarem no ambiente musical⁸³.

Nesse cenário, parte da crítica passou a considerar o “Pessoal do Ceará” a partir de uma noção generalizante, tipificada e que teve como critério simplista a origem espacial desses sujeitos. Fagner, por exemplo, foi um entre outros artistas que tentaram manter seus nomes distantes desse rótulo, mas que acabou sendo por vezes incluídos nessa identificação, como pode se ver a seguir: “Depois dos também cearenses Ednardo, Fagner e Belchior, chega a vez de Rodger e Teti, *companheiros dos três primeiros no grupo Pessoal do Ceará* tentarem a carreira isolada na metrópole” (A SAFRA de boa prata da casa, 1976, p. 11, grifo meu).

De igual maneira, destaco o trecho a seguir extraído do jornal carioca Luta Democrática:

O grupo de artistas cearenses que desceu para o Sul nessa época ficou conhecido como o “Pessoal do Ceará”. Jorge Melo, Belchior, Fagner, Teti, Rodge, Cirilo e Ednardo compunham a nata artística do Pessoal do Ceará, que veio para o Rio em busca de oportunidades, de condições para mostrar seus trabalhos (EDNARDO estréia na Escola de Teatro, 1975, p. 4).

Tendo em vista a generalização a qual esses artistas foram submetidos sob o rótulo de “Pessoal do Ceará”, mesmo se opondo já na época em relação a esse entendimento sobre os seus trabalhos, buscarei expor a partir daqui algumas falas para mostrar como, ainda nos dias atuais, a definição de um “Pessoal do Ceará”, quando descontextualizada das intencionalidades que essa identificação possui, continua problemática, principalmente enquanto categoria usada pela historiografia relacionada ao assunto, dada a recusa de alguns artistas de aceitarem para si o rótulo e a sua natureza em grande medida comercial e generalizante, enfim, enquanto produção localizada no contexto de inserção dos cearenses no cenário nacional. Como exemplo, cito o caso de Fagner, o qual durante todos os anos de sua carreira profissional buscou manter seu nome e sua obra distante dessa rotulação. Sobre sua posição diante de tal situação: “Essa história é morta para mim desde o começo, quando gravaram um disco com esse nome. Sempre fui contra, não há necessidade. Cada um tem uma formação, pensa diferente dos outros. *Isso é papo comercial que, em vez de fazer três álbuns, junta tudo num só*” (SOUZA E SILVA, 1977, p. 19, grifo meu).

⁸³ São citados no LP como integrantes do *Pessoal do Ceará*: Aderbal Jr.; José Humberto; B. de Paiva; Carlos Paiva; João Falcão; Haroldo Serra; Yeda Estergilda; Brandão; Braguinha; Rodger; Edson; Petrucio; Dedé; Augusto Pontes; Fausto Nilo; Pepe; Claudio Pereira; Antônio Carlos; Sérgio Pinheiro; Luiz Fiuza; Ricardo Bezerra; Lauro Benevides; César Rousseau; Pretextato; Gustavinho; Tânia Araújo; Xica; Alba; Olga; Tetty; Manoel Ferreira; Ray Miranda; Amelinha; Fatinha; Vavá; Cirino; Fagner; Jorge Mello; Ednardo; Belchior; Sérgio Costa; Augusto Borges; João Ramos; Miguel da Flauta; Descartes; Gonzaga Vasconcellos; Neide Maia; Mauro Coutinho; Ivan Prudêncio; Guilherme Netto (Guiba) e Paulo Lima Verde. (EDNARDO; ROGÉRIO; TETTY, 1973).

Tendo em vista o entendimento que ele tinha, pelo menos no período, acerca da noção de “Pessoal do Ceará”, destaco o trecho a seguir que ainda trata do assunto:

Fagner detesta ser considerado um “novo”, *ser confundido como integrante do “Pessoal do Ceará”* ou filiado à “Padaria Espiritual” (Grupo de intelectuais cearenses do século passado que marcou muito o “Pessoal”). *Ele gosta de, em tudo, afirmar a individualidade do seu trabalho*, e inclusive acusar a discriminação que sofria em Fortaleza por ser menos intelectual que o grupo, os “culturais”, como ele chama (GASTAL, 1975, p. 18, grifos meus).

Fagner, apesar de ser o artista que mais expressou uma postura contrária em aceitar o rótulo inicialmente reservado aos participantes cearenses do programa Proposta – de onde muito provavelmente surgiu a denominação “Pessoal do Ceará” –, não foi o único a protestar contra o rótulo, que serviu positivamente à indústria fonográfica como etiqueta comercial para explorar uma nova fatia de mercado, notadamente a música cearense. Sobre isso, Ednardo também se manifestou em 1977 argumentando acerca do lado negativo que a rotulação ofereceu e as disputas pela legitimação artística e comercial dela resultantes:

Não gosto dessa idéia de “grupos”. É tudo uma coisa só, todos fazemos músicas no Brasil, e uma música só. Quando eu conheci o Clodô, o Clésio e o Climério, que são três compositores incríveis do Piauí, já começaram com um papo que eram o “grupo do Piauí”, que “iam desbancar os cearenses”, e tal. Pra parar logo, eu peguei e produzi um disco com eles. E pronto, é isso. Não tem essa história de grupo (BAHIANA, 1977a, p. 35).

Ainda sobre a noção do “Pessoal do Ceará” enquanto grupo, o jornal Folha de São Paulo abordou acerca da possível origem desse entendimento de que *Pessoal do Ceará* seria, para além de um grupo de artistas, mas um conjunto musical:

Logo que chegou a São Paulo, foi convidado, com Belchior, Rodger e Teti a fazer o programa de Júlio Lerner, Proposta, no canal 2. Aí conheceram Válter Silva, um dos entrevistados que, entusiasmado com suas composições, propôs produzir um disco com eles na gravadora Continental. Mas como Fagner, Cirino e Belchior já estavam em outras gravadoras, só fizeram o disco, que foi denominado “Pessoal do Ceará”, Ednardo, Rodger e Teti, *e veio daí a confusão das pessoas que julgam que eles fazem parte de um conjunto* (PENTEADO, 1975, p. 25, grifo meu).

Não me foi possível realizar uma pesquisa mais aprofundada acerca da possibilidade de todos esses artistas citados no texto terem efetivamente um projeto no período de estrearem no mercado fonográfico pela gravadora Continental, mais especificamente através do LP *Pessoal do Ceará*. Sobre isso, Guedes (2012) menciona acerca da cogitação do produtor Walter Silva em incluir os nomes de Fagner e Belchior na gravação do LP *Pessoal do Ceará*. A partir da informação da autora, baseada em texto jornalístico de Walter Silva, é possível entender que o impedimento para tal realização se deu pelos artistas já estarem vinculados a outras gravadoras. No entanto, no caso específico de Belchior, creio ter sido a sua discordância à tipificação que o termo *Pessoal do Ceará* impunha aos artistas de origem

cearense a motivação para não participado do LP que incorporou popularmente esta expressão, pois segundo ele:

Cearense não é muito de partido, clubes, igrejas, curriolas. Nunca gostei desse lance de dar nome em função da geografia. *Quando o Walter Silva produziu o disco do “Pessoal do Ceará” (LP Continental) eu discordei de várias idéias. Cai fora. Entre outros motivos, eu achava o nome folclórico, diminuía a coisa. O que eu entendo por raízes é uma coisa amplíssima, é tudo que tá dentro de mim, não interessa de onde veio* (PENIDO, 1976, p. 2, grifo meu).

Portanto, o fato constatável é que Fagner, Cirino e Belchior seguiram de forma independente no curso de suas atividades profissionais enquanto artistas, registrando em tempos diferentes o lançamento de seus primeiros LPs de carreira – Fagner em 1973, Cirino em 1979 e Belchior em 1974 –, o que sugere que a adesão à ideia de coletividade – ou de trabalho coletivo, no caso dos resultados do LP *Pessoal do Ceará* –, possivelmente não foi bem aceita pelos mesmos. Assim, o caráter individual do projeto profissional de cada um é novamente exposto em periódicos a partir da afirmação de Ednardo para o jornal Folha de São Paulo: “E agora, já mais calejado, Ednardo diz que o pessoal do Ceará é bem diferente do grupo baiano, porque ‘o trabalho deles se parece muito, a ponto da gente confundir um com o outro, mas o nosso é bem distinto um do outro’” (PENTEADO, 1975, p. 25).

De maneira geral, pelo menos os artistas cearenses que anos depois adquiriram maior evidência na mídia nacional – Fagner, Ednardo e Belchior – recusaram para si o rótulo de grupo no início de suas carreiras, anunciando que suas atuações artísticas não estavam profundamente interligadas e dependentes entre si, como supunham alguns periódicos. Sobre isso, o jornal O Globo ainda trouxe um alerta sobre esses artistas e a compreensão que estes possuíam de suas atuações artísticas e profissionais – em especial Ednardo e Belchior: “Se há uma coisa que eles não gostam é da idéia de agrupamento, ajuntamento, ‘grupo cearense’, ‘movimento cearense’ ou algo no estilo” (BAHIANA, 1977a, p. 35). Na linha dessa discussão, Belchior se manifesta e expõe seu ponto de vista: “Essa coisa de regionalismo só serve a quem controla o poder, pra poder controlar melhor” (Ibidem).

Por tudo isso, a noção generalizante que a expressão “Pessoal do Ceará” ofereceu, pôs em risco a evidência de uma arte “universalizante” de cada sujeito, capaz de incorporar em suas criações referenciais diversos e distintos, de maneira que o entendimento de um grupo coeso se justificou somente aos olhos da mídia e de grande parte do público – estes enquanto partícipes e legitimadores das informações constituídas na mídia – pelo simples fato de se tratarem de artistas que tinham em comum a origem cearense. A isso pode ser vinculado às expectativas e intencionalidades da mídia de enquadrar o trabalho desenvolvido por essa

geração enquanto dado cultural novo e espacialmente localizado a partir dos referenciais do Ceará. Assim, levando em consideração a contestação dos artistas acerca da denominação a eles imposta na ocasião, o que se evidencia através de suas falas é o combate ao caráter generalizador que o termo ofereceu aos mesmos, dissipando a partir do entendimento de alguns deles as suas propostas artísticas e profissionais no âmbito individual para ressaltar aspectos gerais das mesmas a partir do Ceará enquanto referencial e lugar de origem compartilhado pelos mesmos. Ou seja: nesse cenário, o que se sobressaía, ainda que a contra gosto desses artistas, era a noção grupal no qual o individual era ocultado e prejudicado por esse entendimento.

Ademais, o rótulo teve sua função utilitarista ao buscar inserir todos esses sujeitos num mesmo grupo, diferenciando-os dos demais “para controlar melhor”, conforme o entendimento de Belchior. Assim, embora fossem sujeitos que compartilhassem, até certo grau, de uma formação coletiva firmada nas vivências em Fortaleza ainda na década de 1960, com o projeto de profissionalização, as disputas foram se acentuando cada vez mais a ponto de surgir entre os cearenses as primeiras rupturas mais visíveis com a chegada do sucesso, modificando “as amizades, os ambientes frequentados e interesses” e fomentando “a competição entre o grupo” (CASTRO, 2008, p. 216). Sobre esse período, Fagner declarou em entrevista concedida à Valdo Siqueira que “[...] nós ficamos no Rio e fomos todos morar em São Paulo e ficou horrível a convivência lá. E eu estava voltando pra Brasília, eu ia voltar, porque morar com eles, é melhor ir pro inferno” (FAGNER, 2006).

Em entrevista ao programa *Nomes do Nordeste*, idealizado pelo Centro Cultural Banco do Nordeste, Ednardo, por sua vez, narrou que após o lançamento do LP *Pessoal do Ceará*, a gravadora Continental propôs manter o contrato com o mesmo, mas excluindo Rodger Rogério e Teti do próximo LP – que não se concretizou nessa gravadora. Então ele justificou a demissão dos três artistas da Continental dizendo que:

Nós fomos convidados pra fazer esse primeiro disco na Continental e por causa do sucesso de *Terral* e *Beira Mar*, sabe, eles quiseram continuar com a contratação apenas de meu nome, e não queriam assinar contrato de novo com o Rodger, nem com a Teti. E eu falei assim: bicho, se vocês não assinarem com eles, vocês não assinam comigo também. E eles fizeram assim: tudo bem, então os três estão despedidos. (Risos) (3/6 – EDNARDO, 2010).

O que Ednardo não explicou foram as razões que levaram a separação dos três artistas após o lançamento do LP que os reunia. Logo, um dado inquietante em relação a esse assunto é que mesmo após a saída dos artistas da Continental, parece não ter havido nos mesmos a intenção de continuarem juntos a fim de produzir um trabalho semelhante àquele

realizado em 1973 na Continental, pois na gravadora nova, a RCA, houve a separação dos três artistas – ficando somente Rodger Rogério e Teti juntos nesse período. Isso é curioso porque a fala de Ednardo demonstra, a partir de sua memória manifestada no presente, o desejo que o mesmo possuía de se manter unido aos seus parceiros naquele momento, sinalizando uma aceitação da vinculação que o termo “Pessoal do Ceará” pressupunha e que difere do cenário de contestação ao termo, tão publicizado pelo artista durante a década de 1970.

E foi assim que, já contratados pela RCA, o rompimento entre os três se tornou evidente quando Ednardo gravou e lançou seu primeiro LP individual, intitulado *O Romance do Pavão Misterioso* (EDNARDO, 1974b), enquanto o então casal Rodger Rogério e Teti lançaram o LP *Chão Sagrado* (ROGÉRIO; TETI, 1975), ambos produções fonográficas na mesma gravadora.

O texto citado a seguir discorre um pouco sobre o momento anteriormente narrado por Ednardo, onde o mesmo se destacou entre os intérpretes do LP *Pessoal do Ceará* com as músicas *Terral* e *Ingazeiras*, seguido da saída dos mesmos da gravadora Continental após a recusa do artista de continuar sua carreira apartado de seus parceiros e a posterior contratação pela RCA, onde gravaram e lançaram separadamente seus primeiros LPs a partir da perspectiva de uma carreira efetivamente individual.

Do disco, as faixas que fizeram mais sucesso foram “Terral” e “Ingazeiras”, de Ednardo. A Continental, no ano seguinte, negou-se a continuar com Rodger e Teti, só queria Ednardo. Em vista disto, ele abandonou a gravadora e os três passaram para a RCA, onde gravaram dois discos separados (*eles convieram que seria melhor assim*) que também foram produzidos por Válder Silva (PENTEADO, 1975, p. 25, grifo meu).

Essa justificativa dada por ele há pouco mais de quarenta anos sobre a separação de Rodger e Teti é igualmente insuficiente enquanto esclarecimento, assim como também o foi a explicação fornecida em sua fala anterior aqui destacada. Mesmo assim e apesar da separação, os referidos trabalhos ainda trouxeram na capa o nome dos artistas seguido de “do Pessoal do Ceará”, como forma identificadora dos mesmos, um elo que os ligava ao LP anterior e primeiro de suas carreiras profissionais. Quanto a isso, é possível supor que se tratasse de uma lógica promocional da nova gravadora que objetivava vinculá-los ao LP *Pessoal do Ceará* e atrair o público que se interessou pelo trabalho originário desses artistas⁸⁴. Em consonância,

⁸⁴ Sobre o novo momento de Ednardo, Teti e Rodger na RCA, Guedes (2012, p. 89, grifos da autora) ressalta que: “*Chão Sagrado* foi lançado em 1975, mas este é o subtítulo do disco. O destaque em letras garrafais é para Rodger e Têti, seguido pelas frases do *Pessoal do Ceará* e abaixo dela *Chão Sagrado*, ambas em letras cursivas menores. Vincular os dois artistas ao *Pessoal do Ceará* parecia estratégico e necessário para a venda do disco, que repetia o título do primeiro”. No entanto, a autora não menciona a lógica semelhante adotada pela gravadora com Ednardo, especificamente no seu LP *O Romance do Pavão Misterioso* – na qual o nome do artista também está vinculado ao *Pessoal do Ceará*. Ademais, não considero que “Chão Sagrado” seja o subtítulo somente pela

pode-se supor que o atrelamento do nome aos artistas partícipes do LP lançado em 1973 pela Continental pode estar ligado também à construção de imagem que a crítica musical fez dos mesmos e que os impactou mais do que aos demais artistas, como Fagner e Belchior, que até então já haviam realizados seus primeiros registros fonográficos individualmente.

Figura 14 - Apesar da separação de Ednardo dos seus parceiros Rodger Rogério e Teti após a saída destes da gravadora Continental e posterior inserção na RCA, os dois LPs lançados na nova empresa trouxeram como identificadores o complemento “do pessoal do Ceará” precedido de seus títulos, tanto na capa como na contra capa e selos dos discos (lado A e lado B), numa clara tentativa de associar os artistas ao trabalho anterior por eles realizado em conjunto. Na imagem, foto de Gerardo B. Filho impressa na contra capa do LP *O Romance do Pavão Mysteriozo*, de Ednardo.



Fonte: EDNARDO, 1974b.

A isso se pode somar a presença de Walter Silva enquanto produtor dos três artistas tanto na Continental como na RCA e que colaborou significativamente para a popularização da idéia de “Pessoal do Ceará” enquanto um vasto grupo que englobava diversos artistas cearenses daquela geração em suas críticas musicais, embora ressaltasse nas mesmas o conteúdo musical novo promovido por eles e que pode ser compreendido como um indício

posição em menor destaque em relação ao nome dos artistas, conforme o que a autora sugere. Pois tanto a capa, como a contracapa e, especialmente, os selos do LP, indicam claramente que o título do produto é “Chão Sagrado”.

promocional sobre os seus trabalhos, afastando-os assim da tipificação tão praticadas por alguns críticos sobre que analisavam os mesmos⁸⁵.

Desse momento é possível supor que a separação entre esses sujeitos tenha se motivado pelo despertar de uma consciência voltada para o projeto profissional de cada um e suas prioridades. Projeto esse que teve como base a afirmação de seus nomes e suas atuações individuais – embora Teti e Rodger Rogério continuassem enquanto dupla –, uma vez que a individualidade dos mesmos já era declarada desde o primeiro LP, quando, em texto na capa interna já se alertava: “O Pessoal do Ceará, não é um conjunto vocal, É um grupo de novos mensageiros que, *cada um à sua maneira*, dá o recado mais importante desta temporada” (EDNARDO; ROGÉRIO; TETTY, 1973, grifo meu). Outra razão que me leva a supor sobre as motivações para a separação desses sujeitos foi o destaque que Ednardo obteve em relação aos seus parceiros intérpretes no LP, em especial com a canção *Terral* e conforme ele salientou em sua fala anteriormente citada. Quem confirma o destaque desta música – e que consequentemente destacou seu intérprete –, é Teti, que narra ao lembrar-se daquele período: “no nosso trabalho o Ednardo se destacou mais, primeiro com a música *Terral* aqui. Foi um escândalo” (*Teti*, Fortaleza – CE, 2 ago. 2013). Quanto à noção de individualidade presente entre os três artistas, é ainda Teti que esclarece: “no nosso trabalho, sempre ficou muito claro que eram três trabalhos distintos, não tinha essa coisa de trio, não. Não tinha isso” (*Ibidem*).

A partir do que foi exposto, o que se pode perceber é que o caminho para a profissionalização pode ser comparado a uma espécie de funil no qual, com o passar dos anos, somente alguns chegam a se consolidar. De acordo com as etapas para alcançar esse intento, conforme falou Aires (1994), primeiramente ocorreram as partilhas culturais resultantes das vivências desses sujeitos nos seus círculos de parcerias em Fortaleza⁸⁶, seguido das primeiras aventuras em festivais de música e por fim o alcance do projeto profissional nesse ambiente artístico, foi com a contratação de alguns desses artistas por gravadoras de expressão no

⁸⁵ Sobre isso, ver os textos do crítico Walter Silva, o qual apresenta esses sujeitos enquanto grupo de talentos promissores em termos de propostas musicais inovadoras e que por vezes evoca em suas linhas e de forma mais direta essa titulação para os mesmos. São títulos de algumas de suas críticas: “Cearenses até segunda”, “Pessoal do Ceará” e, novamente, “Pessoal do Ceará” (Cf. SILVA, 1972a, p. 28; 1972b, p. 45; 1973, p. 37).

⁸⁶ Reconheço limites na compreensão de um agrupamento de artistas mesmo na década de 1960 em Fortaleza levando em consideração os laços mantidos em maior ou menor grau entre uns e outros e percebendo que essas relações eram permeadas, já naquele período, por conflitos e disputas, impedindo assim o desenvolvimento pleno de uma associação mais efetiva desses sujeitos enquanto grupo, como foi amplamente sugerido em alguns jornais do período. A exemplo disso, Fausto Nilo (apud GUEDES, 2012, p. 80) afirma, a partir de sua ótica pessoal que: “Eram trabalhos muito diversificados, não é? E eu diria que até competitivos entre eles. Eles não se associavam muito, eles competiam. Desde aqui no Anísio”. Castro (2008, p. 193) reforça a relativa individualidade dos artistas cearenses ao dizer que “não havia um grupo coeso do ‘pessoal’. Eram jovens artistas que compunham, tocavam e interpretava suas canções, cada qual à sua maneira”.

cenário musical nacional que esse grupo, antes tão vasto, foi se dispersando no cenário da MPB na década de 1970 a partir das prioridades que cada um traçou para as suas carreiras.

Portanto, considero delicado tratar de um “Pessoal do Ceará” enquanto grupo por diversas razões que busco aqui sintetizá-las: A primeira questão que diz respeito a isso é: em que medida é possível falar de um agrupamento – em vez de agrupamentos – de artistas ainda em Fortaleza na segunda metade da década de 1960? As relações sociais e as trocas culturais entre alguns jovens fortalezenses nesse período são delineadas por laços de afinidade e legitimadas pelos espaços onde os mesmos transitaram e ocuparam, permeados pelas agitações artísticas desses ambientes. A origem e as vivências em comum que muitos partilhavam – muitos são cearenses, uns da capital, outros do interior, e ainda alguns de outros Estados, assim como a maioria teve aproximação com a música ou demais linguagens artísticas, como a poesia, artes plásticas, etc., compartilharam, ainda a maioria, o ambiente universitário e a vida boêmia na noite fortalezense, e assim por diante –, concorreram para a aproximação entre alguns deles formando assim núcleos de relações, mas que, ainda no interior desses núcleos é possível identificar grupos de pessoas – e não somente um grupo uno, total –, que se relacionavam entre si em escalas diferentes, trocando experiências e contribuindo para o processo criativo dos indivíduos inseridos nesses círculos sociais. As relações entre pessoas e grupos variavam e se justificavam de acordo com as ligações estabelecidas entre os sujeitos e suas maiores ou menores afinidades com os demais.

Tendo em vista as relações entre esses sujeitos, a partir dessas diferentes escalas de afinidades, e por compreender essa denominação *a priori*, e especificamente, como um dado historicamente datado – cujo marco está entre 1972 e 1973 e cujas características passam por um viés, em determinados aspectos, mercantilista e redutor das potencialidades individuais desses sujeitos, posteriormente atuantes profissionalmente em São Paulo e Rio de Janeiro –, assim como considerando a forma de abordagem dada pela crítica musical na mídia nacional de maior alcance aos seus trabalhos, considero não ser apropriado falar de um “Pessoal do Ceará” nos primórdios da atuação artística desses sujeitos no Ceará, isto é, anterior a atribuição do termo.

No meu modo de ver é mais adequado o entendimento de que tais relações concorreram para o surgimento desta denominação após a apresentação destes artistas no programa *Proposta* em 1972 e o lançamento do LP *Pessoal do Ceará* no ano seguinte, como aponta Rogério (2008, p. 104) ao dizer que somente “a partir desse disco, passam a ser chamados de *Pessoal do Ceará*”. Isto posto, esse termo deve ser compreendido criticamente

enquanto referência amplamente convencionada da década de 1970 em diante e que devem ser levadas igualmente em consideração as especificidades que concorreram para a origem deste rótulo na perspectiva da segmentação do mercado, bem como a fragilidade da generalização que o termo supõe, por se basear em grande medida no local de origem dos mesmos e se constituir por uma gama de sujeitos que se relacionavam em escalas diferentes com os artistas em projeção após 1972 ou mesmo entre eles, tal como fez a crítica musical do período. Ou seja, essa abordagem acaba por manifestar o risco de se cair em anacronismo histórico ao assim se referir a esses artistas atuantes ainda em Fortaleza antes de 1972, mesmo levando em consideração o curto espaço de tempo entre as décadas de 1960 e 1970.

Neste ponto, é preciso que se diga que não ignoro a formação de um campo e de um hábitus no plano local e nesse *ínterim*, ideias essas centrais na pesquisa de Rogério (Ibidem), mas quero chamar a atenção para os exercícios culturais e os diálogos travados ainda em Fortaleza, em maior ou em menor grau, que concorreram para que esses sujeitos ficassem posteriormente conhecidos dessa forma em São Paulo e dentro da lógica segmentária do mercado, que foi sistematicamente incorporada pela crítica musical, justamente no momento em que esses sujeitos passaram a se distanciar cada vez mais no Sudeste brasileiro e motivados pelos seus projetos profissionais justificados nas suas individualidades. Trata-se aqui, pois, de uma reflexão sobre a origem do termo, sua relação com os interesses mercadológicos do setor fonográfico e o impacto que isso causou na carreira desses artistas, que passaram a recusar veementemente esse rótulo no referido contexto. Portanto, não se trata de uma contestação acerca das coincidências formativas do hábitus dos mesmos e seus desdobramentos, mas sim de uma reflexão sobre a lógica segmentária do mercado e seu interesse sobre o gênero musical “regional” e que comprometeu a compreensão em torno das individualidades reivindicadas daqueles que foram submetidos a este rótulo.

Assim, ainda sobre esta questão, é preciso ter em mente que o surgimento do “Pessoal do Ceará” no cenário da MPB nos leva a outro problema que a noção de grupo notadamente desperta. Minha segunda questão é: o termo “Pessoal do Ceará”, ao que tudo indica, surgiu a partir da atuação específica de quatro artistas – Ednardo, Rodger Rogério, Teti e Belchior – durante o programa Proposta (Ibidem)⁸⁷, mas que, justamente por sua natureza generalizante e rotuladora, acabou por englobar outros tantos artistas cearenses, inclusive aqueles que viriam a surgir no cenário da MPB na segunda metade da década de 1970 – como

⁸⁷ Rogério (2008) aponta a possibilidade de diversas origens para o surgimento da denominação “Pessoal do Ceará”. Entre as que ele cita, considero mais plausível a tese de que o nome surgiu durante as apresentações dos artistas em 1972 no programa Proposta, do jornalista Júlio Lerner.

Amelinha, Ricardo Bezerra, etc.⁸⁸. Tal denominação adquiriu tamanha força nos meios de comunicação e, em especial nos jornais, que muitos entre esses artistas, para além dos participantes do LP *Pessoal do Ceará*, são até hoje identificados como pertencentes a esse grupo. Entre eles, destaco o caso especial de Fagner, que durante toda a sua carreira recusou a vinculação de seu nome a essa rotulação.

Portanto, Fagner, apesar de ser incluído neste grupo, aparenta, mesmo ainda em 1973, passar ao largo da atuação do “Pessoal do Ceará”. Primeiro porque ele, embora tenha experimentado uma curta temporada em São Paulo junto aos seus conterrâneos, se estabeleceu em 1971 no Rio de Janeiro e, ao que tudo indica, havia nesse período três grupos divididos em cidades distintas, a saber: os artistas que se estabeleceram em São Paulo, os que se mantiveram no Rio de Janeiro e os que permaneceram em Fortaleza⁸⁹. Ademais, em diversos jornais da época, Fagner, mesmo quando mencionado junto ao *Pessoal do Ceará*, é citado separadamente do grupo⁹⁰. Em casos assim, os jornais dão a entender o *Pessoal do Ceará*, em especial Ednardo, Rodger Rogério e Teti, enquanto grupo, banda, conjunto musical ou algo dessa natureza.

Como exemplo dessa afirmação, é possível conferir em anúncios de shows veiculados pelo Jornal do Brasil em 1973 que há uma clara distinção entre Fagner e o *Pessoal do Ceará*:

“II MOVIMENTO - ROCK - show com Fagner, Pessoal do Ceará, Café e Massa Experiência, e a estréia do conjunto As Trevas, formado por Piau (guitarra e violão)

⁸⁸ Amelinha é um exemplo de artista que, embora tenha surgido no cenário nacional apenas em 1977, com o LP *Flor da Paisagem* (AMELINHA, 1977), estreou como artista profissional sendo vinculada ao “Pessoal do Ceará” por alguns periódicos da época, como pode se conferir a seguir: “Amelinha, como era de se esperar, é remanescente do chamado ‘Pessoal do Ceará’” (CAMBARÁ, 1977, p. 40). A artista, assim como tantos outros inseridos nessa classificação, havia também compartilhado das vivências artísticas em Fortaleza no final da década de 1960.

⁸⁹ Castro (2008, p. 216) aponta para a existência de três grupos específicos entre os artistas cearenses nos primeiros anos da década de 1970 divididos entre as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Fortaleza. Para tal afirmação, o autor recorreu ao diário pessoal do artista piauiense Jorge Melo, que teve grande aproximação com Belchior ainda em Fortaleza quando os dois eram universitários na UFC – Belchior cursando Medicina e Jorge Melo, Direito. Diz o autor que “Os trechos do diário de Jorge Melo suscitam muitas tensões que ocorriam no cotidiano do ‘Pessoal do Ceará’ entre os que estavam no ‘sul maravilha’ e os que ficaram em Fortaleza. Revelam as intrigas entre o grupo que havia permanecido em São Paulo: Belchior, Ednardo, Rodger e Teti e o grupo do Rio de Janeiro: Fagner, Jorge Melo e Wilson Cirino, mas que transitavam e se relacionavam”.

⁹⁰ Importante ressaltar que não são em todos os jornais, daí a justificativa da presente discussão e sua importância para este estudo, uma vez que Fagner por algumas vezes foi incluído entre os artistas conhecidos como “Pessoal do Ceará” por outros periódicos, como pode ser visualizado no caso a seguir: “Em 1971, ele despençou para o Rio vindo do Ceará, via Brasília. Era então um dos componentes de um grupo bastante criativo, vagamente conhecido como ‘Pessoal do Ceará’, do qual faziam parte ainda Ricardo Bezerra, Ednardo, Belchior e outros mais” (FAGNER: a força consciente da “Ave Noturna”, 1975, p. 8). Nota-se que já naquele período, esta terminologia se apresentava de maneira vaga e com aspectos indefinidos para justificar a formação deste grupo senão pelo seu local de origem, além de que este rótulo já vinha sendo amplamente contestado por aqueles sujeitos que foram nele enquadrados.

Sérgio (baixo e violão) e Buster (bateria e violão), Segunda-feira, às 21h, no **Teatro Teresa Raquel**.” (EXTRA, 1973a, p. 7; 1973b, p. 11; 1973c, p. 7, grifos do autor).

Igualmente, ao se referir aos artistas atuantes no “Sul Maravilha”, o jornal O Globo expõe o *Pessoal do Ceará* enquanto uma espécie de grupo/banda musical, ao passo que Fagner e Belchior são expostos a partir da individualidade de seus trabalhos⁹¹.

Na leva de cearenses que pintou no “Sul Maravilha” há algum tempo, o primeiro a aparecer foi Belchior, que venceu o Festival Universitário com o seu “Na Hora do Almoço”. Depois, sumiu e, por muitas dificuldades, sua carreira não teve continuidade. Depois, foi a vez de Fagner, que pintou muito bem, especialmente como cantor de timbre e interpretação originais e fortes, muito mais que seu trabalho como compositor. Também por diversos programas que culminaram com um disco frustrado, Fagner acabou meio desistindo de tudo, indo para Paris e, agora, volta ao Rio, para recomeçar a carreira, provavelmente na Som Livre. *Em São Paulo, o “Pessoal do Ceará”, que tem como solista Ednardo, emplacou firme seu primeiro LP e também foi beneficiado com o sucesso da música “Terral”, Mas, atualmente, o trabalho do “pessoal” parece estacionado e aguardam-se novos rumos na carreira do grupo* (MOTTA, 1974a, p. 29, grifo meu)⁹².

Por tudo que foi exposto, torna-se claro que a idéia que a denominação “Pessoal do Ceará” desperta, pelo menos na mídia jornalística e principalmente nas críticas musicais é a de: 1) Uma banda, um trio, um conjunto musical, etc. 2) Um título pretensamente capaz de sintetizar toda a produção musical plural advinda dos cearenses, colocando-os no mesmo espaço, tipificando os seus trabalhos e reduzindo suas potencialidades criativas a um rótulo mercadológico. 3) Um movimento musical que dialogou com diversas linguagens artísticas. Um movimento coeso, harmonioso e que mantém no interior do mesmo uma produção musical e artística de modo inter-relacionada entre os indivíduos que o compõem.

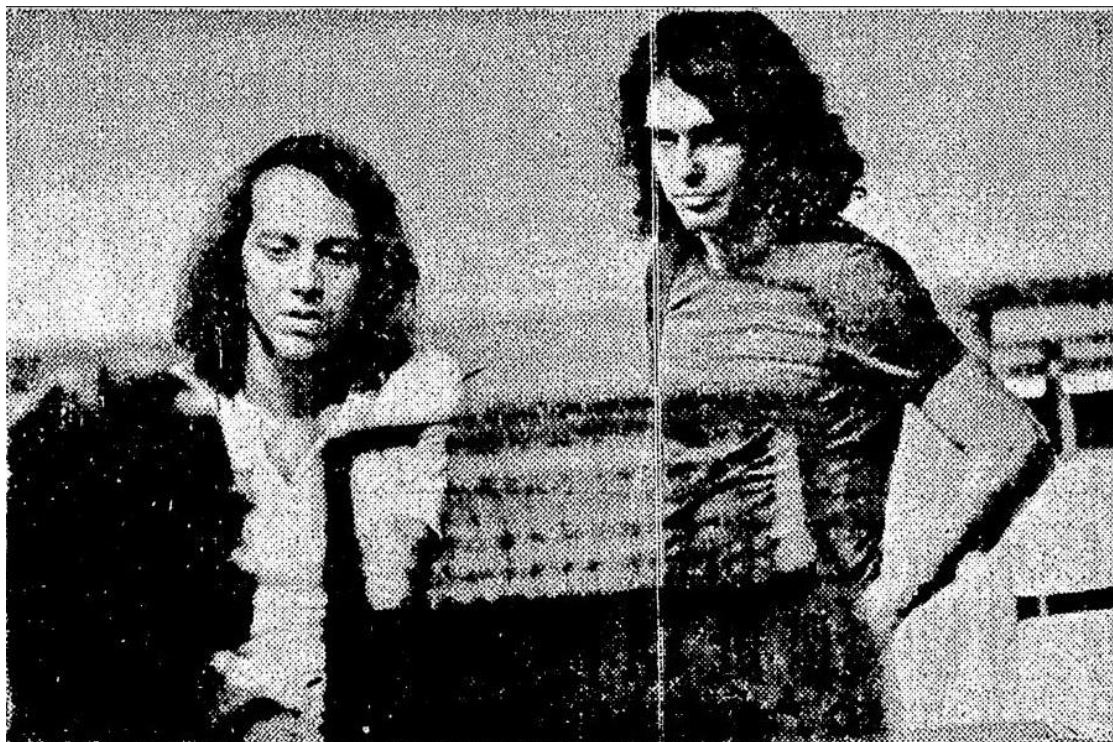
Este último entendimento é o que menos surge nos jornais. Pra ser mais preciso, no curso de minhas investigações, cheguei apenas a um texto jornalístico da década de 1970 que expõe o “Pessoal do Ceará” enquanto um movimento cultural, dotado de uma dimensão artística que extrapola o exercício musical, indo ao encontro do desenvolvimento de outras linguagens artísticas. Encontrei no jornal O Globo a seguinte explicação: “Pessoal do Ceará é designação que engloba não apenas o conjunto, mas todo um movimento de jovens em torno da arte, contando com poetas e pintores, além de músicos” (SÃO os do Ceará que vêm, 1973,

⁹¹ Como exemplo, cito o seguinte trecho jornalístico que estabelece um entendimento do “Pessoal do Ceará” enquanto conjunto musical restrito a Ednardo, Rodger Rogério e Teti: “‘Mixturação’, o programa de música popular que a TV Record está produzindo para lançar novos valores da música popular brasileira em breve poderá ser apresentado no Rio. Sexta-feira passada foi gravado mais um programa, desta vez as atrações principais foram os conjuntos ‘Pessoal do Ceará’, ‘Secos e Molhados’ e a cantora Maria Alcina” (SANTOS, A., 1973b, p. 22). Assim, é perceptível que uma entre outras formas de reconhecimento do “Pessoal do Ceará” nos periódicos da época é como um trio semelhante a tantas outras bandas musicais em atuação no país, excluindo nesses casos, portanto, o caráter coletivo e amplo, capaz de abarcar demais artistas cearenses dessa geração.

⁹² Sobre a larga difusão da música *Terral*, anteriormente citada por Teti, é explicitado no texto o destaque que Ednardo teve enquanto intérprete e compositor em relação a Rodger Rogério e Teti.

p. 5). Neste caso específico, além da atribuição de movimento cultural, surge novamente esses sujeitos circunscritos no entendimento de um conjunto musical.

Figura 15 - Em texto publicado no Jornal O Globo, em julho de 1973, Ednardo e Rodger Rogério definem “Pessoal do Ceará” enquanto movimento cultural promovido por diversos jovens cearenses atuantes no ambiente da cultura através de diversas linguagens artísticas. O entendimento do “Pessoal do Ceará” enquanto movimento continua fomentando, mesmo após quarenta anos, debates acalorados entre os que acreditam na legitimidade do mesmo e os que recusam assim reconhecê-lo.



Eduardo e Rodger explicam que “Pessoal do Ceará” é designação não só do trio que integram mas de um movimento cultural

Fonte: SÃO os..., 1973, p. 5).

Tal definição sempre se apresentou como tema de discussão de muitos artistas daquela geração e tem atravessando os anos suscitando debates em torno da categorização do “Pessoal do Ceará” enquanto movimento cultural. Exemplo disso é a fala de Fausto Nilo, um dos então jovens da década de 1960 que compartilhou das vivências culturais na cidade de Fortaleza. Em sua opinião declarada ao jornal Diário do Nordeste:

Eu defendo a tese que não era movimento. Porque, para mim, movimento é quando você tem um manifesto, discute aquelas questões. Nunca houve isso. Havia as vezes debate, mas por razões pessoais. Acho que eram personalidades muito bem marcadas pelo seu trabalho e pelo seu interesse pessoal (FAZER ou não parte do grupo: a quem serve esta embalagem? 2013)

Em opinião oposta, Ednardo manifesta seu descontentamento com a falta de compreensão do “Pessoal do Ceará” enquanto movimento cultural.

Em opinião contrária, estão Rodger, Ednardo e Teti. Apesar da discordância inicial de ter o rótulo como título do primeiro disco, eles parecem ceder à força que o nome assumiu ao batizar a geração. Ednardo coloca o termo como algo que está além da vontade dos próprios partícipes. “A mídia cria escaninhos e rótulos, classifica movimentos. Faz bastante tempo que li que o termo ‘Tropicália/Tropicalismo’ foi criado pelo cearense Luiz Carlos Barreto – cineasta e produtor cinematográfico – posteriormente admitido por vários participantes do ‘Tropicalismo’ em depoimentos e gravações posteriores. Não consta que baianos, paulistas, cariocas e outros brasileiros, tenham achado inadequado esta denominação. Também não entendemos porque alguns dos participantes do ‘pessoal’ acham inadequado o termo ‘Pessoal do Ceará’, ou não souberam compreendê-lo como Movimento Coletivo” (Ibidem).

Embora a matéria não traga as falas de Rodger Rogério e Teti, o texto informa que os mesmos estão em acordo com Ednardo quanto a dimensão do “Pessoal do Ceará” enquanto movimento. Mas é Ednardo que expõe sua visão acerca da relevância do “Pessoal do Ceará” a partir de uma natureza artística coletiva e reitera sua opinião ao dizer: “Eu lamento muito que até hoje em dia as pessoas não entendam o Pessoal do Ceará como movimento” (Ibidem).

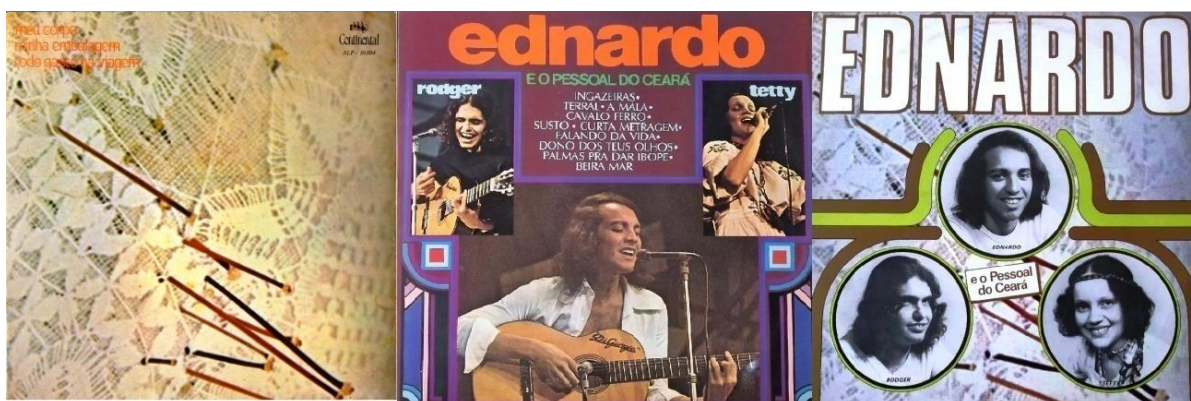
Tais visões contrárias são aqui expostas com o intuito de mostrar como depois de mais de quarenta anos o termo “Pessoal do Ceará” ainda gera polêmicas. Fagner, artista que historicamente têm mantido distanciado o seu nome da rotulação, continua a dizer que:

Foi um rótulo que me colaram, mas eu descolei. A gente seria um Pessoal do Ceará se tivesse construído carreira juntos. Não só ter participado do disco em si. O próprio Belchior que era muito amigo, um dos grandes parceiros, quando chegou no Rio de Janeiro, virou adversário. Aqui virou competição. Eu não fiz música com eles, não participei de disco com eles. Então, não posso ser considerado. Ninguém me relaciona ao Pessoal do Ceará no resto do País. Só no Ceará (Ibidem).

Pelo que pôde ser visto até aqui, diferente de Fagner, Ednardo adequou seu discurso no transcorrer dos anos defendendo, na atualidade, a atuação coletiva dos artistas cearenses no contexto de suas projeções no plano nacional, contradizendo suas afirmações publicizadas na mídia durante a década de 1970 acerca da necessidade de ter suas obras e seu nome reconhecidos a partir de sua individualidade. Creio que se trata de uma construção de memória do artista dado o privilégio de seu nome em relação à denominação “Pessoal do Ceará”, já que o mesmo obteve significativo destaque na década de 1970 ao assim ser conhecido⁹³.

⁹³ Acerca dessa projeção alcançada por Ednardo entre aqueles que com ele gravaram o LP *Pessoal do Ceará*, Guedes (2012, p. 88, grifos da autora) explica que: “O destaque alcançado por Ednardo se refletiria nas duas edições posteriores do disco *Pessoal do Ceará* de 1973. Com o título *Ednardo e o Pessoal do Ceará*, o LP foi relançado em dois momentos, em 1976 e em 1983, com duas capas que traziam a imagem dele ao centro e as de Teti e Rodger em menor destaque”. A esta informação, somo a quarta edição, lançada em 1989, similar à de 1983. Assim, o título sugere o termo “Pessoal do Ceará” a partir de uma noção reduzida, na qual tal entendimento se limita primeiramente aos três artistas e, a partir da edição de 1976, somente a Teti e Rodger Rogério, dado o destaque do nome de Ednardo no produto fonográfico e o consequente não assimilação deste enquanto membro do “Pessoal do Ceará”, mas sim enquanto líder de um grupo vocal/musical. É possível que sua posição atual seja estimulada pelo destaque que seu nome obteve nacionalmente sob essa denominação,

Figura 16: O LP *Pessoal do Ceará* em três edições diferentes: 1) Lançado em 1973 com o título *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem*. 2) A segunda edição lançada no mercado em 1976 perdeu o nome original e passou a se chamar simplesmente *Ednardo e o Pessoal do Ceará*, privilegiando o nome e a imagem do cantor Ednardo em relação aos demais artistas. Na terceira edição, com lançamentos desse modelo em 1983 e 1989, o nome do Ednardo vem em destaque ainda maior e com sua imagem posicionada ao centro e acima das de Rodger Rogério e Teti e sobrepostas a imagem original da capa de 1973. No entanto, as três edições contêm as mesmas gravações lançadas em 1973.



Fonte: EDNARDO; ROGÉRIO; TETTY, 1973, 1976, 1983, 1989.

Tendo em vista que a memória individual opera como um canal de afirmação de si e de seus feitos através da construção de uma memória que lhe posicione em local privilegiado, a afirmação desse tipo de memória no interior de um grupo gera conflitos como o que há em torno de tal definição, dada a diferente importância que o termo assume para cada artista e suas diversas formas de argumentação, pois:

No que diz respeito a grupos, as memórias são consideradas individuais, mas ocorrem os maiores conflitos quando as pessoas insistem em que as lembranças dos outros sejam iguais às suas. Reuniões e aniversários são frequentemente fóruns de áperos debates entre os participantes sobre a memória de um evento, mesmo quando todos o testemunharam. Eles discutem o que se passou e que interpretação dar à experiência, o que costuma ser negociado pelo processo coletivo de rememoração (THOMSON; FRISCH; HAMILTON, 2006, p. 85).

Em tais debates o que se observa são conflitos que nem sempre encontram equilíbrio ou coesão ao final, dado o caráter múltiplo e difuso de memórias que ocupam um ambiente social. Mas encontram opiniões que, por serem orientadas por essas memórias, acabam revelando aproximações ou distanciamentos. As relações sociais e o estabelecimento de maiores afinidades com uns mais do que com outros concorrem para tais reações, por vezes permeadas por contradições. Sobre isso, destaco a seguir duas falas de Ednardo que apontam para o processo de construção de memória que passou a privilegiar o entendimento do “Pessoal do Ceará” enquanto grupo.

tornando-se um ícone daquilo que ele e alguns outros sujeitos entendem no presente enquanto “movimento coletivo”.

Pessoal do Ceará, Ednardo chama de rótulo mercantilista que deu a três pessoas um mesmo começo e fim, anulando, despersonalizando. Com relação a essa expectativa de rotular, tanto das empresas como do público, ele abre o jogo: – A arte não se pode federalizar, porque aí se dá a cristalização do seu trabalho e o corte em qualquer transformação que aconteça contigo ou com o mundo. Quando isso acontece, você já foi classificado pelo público que vai passar a exigir sempre de você um discurso coerente. Acaba-se a interação (SOUZA E SILVA, 1977, p. 18).

Eu vi muitas entrevistas do Fagner onde ele dizia que o Pessoal do Ceará, segundo ele falava, “essa história é morta para mim. Parece que é um papo comercial”. Nunca foi. Na realidade, quem cunhou a expressão Pessoal do Ceará foram os estudantes da Escola de Comunicação e Artes da USP e o título pegou (ARAÚJO, 2004, p. 5)

Comparando essas falas separadas por quase três décadas, é perceptível a mudança de entendimento do artista em relação à referida expressão. A manifestação de sua memória no presente seleciona dados para melhor fazer tal adequação, negando o caráter comercial que a denominação impõe e passando a atribuí-la a uma compreensão coletiva daqueles que acompanharam seus primeiros trabalhos em São Paulo e especificamente nos ambientes universitários. Nesse sentido, Ednardo passa a atribuir a origem desta expressão aos alunos da USP ao invés de ligá-la ao jornalista Julio Lerner⁹⁴, de maneira que é possível supor diante de sua colocação que ele possa ter vindo a entender que seria mais conveniente dar a mesma uma evocação advinda de uma origem popular em lugar de um nascimento dos próprios veículos midiáticos atrelados a uma lógica de consumo e, portanto, mercantilista. Sobre essas formas diferentes de narrar e viver:

Acresce o fato de que o narrador que hoje relata ser diferente daquele que tomou parte nos acontecimentos de que fala. Frequentemente houve uma evolução na sua consciência subjetiva e na sua condição social, o que o leva a modificar, se não os factos, pelo menos o juízo que faz sobre eles e, conseqüentemente, a forma como os narra (PORTELLI, 2013, p. 32).

Embora o autor se refira diretamente às narrativas orais, é preciso levar em consideração que suas falas veiculadas nos periódicos são resultantes de uma narrativa oral pois, ainda segundo o autor, “fontes *escritas* não são mais do que fontes *orais* perdidas” (Ibidem, p. 30, grifos do autor).

Por fim, observo que, para rebater a visão de Fagner no que diz respeito ao entendimento do que é o “Pessoal do Ceará”, Ednardo recorre a uma declaração do artista dada em 1977 e já exposta aqui anteriormente. O curioso é que esta fala a qual Ednardo se

⁹⁴ Rogério (2008) aponta em seu trabalho para diversas origens possíveis do termo “Pessoal do Ceará” e entre elas se encontra esta que foi mencionada por Ednardo no jornal O Povo, como tendo sido dos alunos da USP. No entanto, já expus aqui trecho de entrevista do mesmo dada ao jornalista Julio Lerner em 1977 em que os dois debatem sobre esse termo e sua origem e que o próprio jornalista por fim reconhece na sua presença ser o responsável por lançar tal rotulação na mídia, fazendo inclusive *mea culpa* pelos impactos que isso causou na carreira do artista e de seus pares cearenses.

refere está contida na mesma matéria jornalística⁹⁵ da primeira citação aqui destacada em que ele atribui ao rótulo “Pessoal do Ceará” aspectos mercantilistas e capazes de despersonalizar seus trabalhos, de maneira que naquele período os dois se encontravam em concordância em torno do assunto.

3.2.3 Algumas conclusões sobre a discussão acerca do “Pessoal do Ceará” enquanto identificação para os artistas cearenses.

Portanto, e a título de análise geral, exponho aqui algumas questões que considero indispensáveis acerca do tema apreciado: Primeiramente, é perceptível tanto nas críticas musicais como na lógica industrial do sistema fonográfico atuante no país e fundamentado na segmentação deste mercado, uma estratégia usual de tipificar os trabalhos fonográficos lançados no mercado de discos no Brasil que servia como atração de diversas parcelas do público consumidor aos referidos produtos, apresentando-os enquanto novidades culturais dentro de um universo de produções fonográficas variados em gêneros musicais, algo próximo daquilo que Napolitano (2002b, p. 7) identifica como “grande mosaico nacional” no interior da música popular no Brasil. No caso específico do “Pessoal do Ceará” – e aqui me refiro ao entendimento que grande parcela da mídia sugere sobre os artistas cearenses surgidos no contexto dos primeiros anos da década de 1970 –, tal estratégia se fundamentou a partir da tipificação dos trabalhos dos mesmos, ignorando por vezes que tais obras eram resultados de vivências e olhares que extrapolavam os limites geográficos de seus locais de origem, o que pode ser compreendido pelo historiador a partir do princípio de hibridação cultural, que considera as somas, transformações e conflitos dele resultantes nos domínios da cultura (GARCÍA CANCLINI, 2015).

A reação dos artistas cearenses ao inicialmente recusar para si o rótulo imposto de “Pessoal do Ceará”, justificando em suas negativas a autonomia que os mesmos possuíam entre si, explicita em vários momentos a incompatibilidade entre essa autonomia e a tipificação de seus trabalhos, na medida em que esta poderia gerar como consequência a supressão do valor individual dessas obras em detrimento de uma generalização das mesmas, descaracterizando-as a partir de um reconhecimento incógnito e mal direcionado. Isto, certamente, era tudo que um artista estreante tinha a necessidade de dispensar, dada a

⁹⁵ A matéria a qual me refiro é: “Se existe, o que é, o que pensa O Pessoal do Ceará”, de autoria de Antônio Celso Souza e Silva e publicada em 1977 pela Revista do Domingo, suplemento do Jornal do Brasil (SOUZA E SILVA, 1977, p. 16-19).

utilidade da projeção de sua imagem e suas obras artísticas de maneira individual. Daí a manifestação de resistências por parte dos mesmos no período. Sobre isso:

[...] é interessante notar que estamos enfatizando aspectos que demonstram a convergência do grupo, a formação de um gosto musical que os atraem para lugares em comum. *Mas é sempre importante lembrar que as individualidades se mantêm e obviamente não é um quebra cabeça perfeito, em que tudo se encaixa em plena harmonia, pelo contrário, há lutas por espaços, por legitimação da própria música ou do nome* (ROGÉRIO, 2008, p. 125, grifo meu).

Embora a análise de Rogério consista nos aspectos formacionais desses artistas no curso de suas vidas e, portanto, em evidenciar essas afinidades especialmente na década de 1960 – o que justifica o entendimento do autor do “Pessoal do Ceará” enquanto um grupo –, o mesmo aponta para questões voltadas para reivindicações individuais desses artistas que acarretaram, por fim, em aproximações e distanciamentos no decorrer de situações distintas, objetivamente no que se refere aos seus projetos profissionais, o que evidencia os graus de complexidade que a noção de grupo apresenta. A partir do que foi exposto, tais conflitos se tornaram evidentes nos primeiros anos da década de 1970, justamente no período em que esses sujeitos são circunscritos sob a identificação de “Pessoal do Ceará” e, portanto, não vejo como possível o estabelecimento de um entendimento do “Pessoal” enquanto grupo, senão, e dentro de consideráveis limites já expostos, antes da deflagração desses projetos profissionais e no exercício artístico amador em Fortaleza, quando tal entendimento grupal relacionado a esse rótulo sequer fora idealizado.

Partindo da compreensão do autor de que “As coincidências formativas do *hábitus* só foram possíveis de serem visualizadas comparando as trajetórias dos artistas, desde a origem social [...] as formas de iniciação musical e as identificações ou distinções com determinadas tradições musicais” (Ibidem, p. 161), o que deve ser levado em consideração na presente discussão, principalmente no que diz respeito ao posterior envolvimento profissional desses sujeitos no ambiente musical, é que na década de 1970 houve a construção de uma imagem de grupo coeso a partir da leitura realizada por alguns críticos musicais sobre a obra musical desses sujeitos e o direcionamento que a indústria fonográfica impôs ao trabalho do “Pessoal do Ceará” ao identificá-los dessa maneira, mas que, por outro lado e enquanto resistência, a reivindicação por autonomia por parte dos sujeitos submetidos a tal identificação foi de encontro com a tipificação de seus trabalhos tanto pela crítica como pela indústria e sua lógica segmentária. Portanto, embora haja em seus percursos de vida a formação de um *hábitus* semelhante, há, igualmente, distinções que merecem ser levadas em consideração em maior grau nesse período específico de profissionalização, notadamente no curso dos processos apontados por Aires (1994) que os levaram à projeção nacional.

No que diz respeito a essas distinções, é ainda Rogério (2008, p. 122) que diz que “ao nos aproximarmos dos sujeitos, dos espaços e das suas relações as clivagens se revelam, contudo, as mesmas não anulam o aspecto coletivo que caracteriza o sub-campo musical que se define em relação a outros sub-campos musicais”. De fato, a formulação de sub-campos compostos por esses artistas é evidente em Fortaleza a partir de suas interações em diversos ambientes, como aponta Castro (2008) e o próprio autor anteriormente citado, mas a separação entre os mesmos efetivada em especial em 1974 – quando se constata a realização do primeiro trabalho de Ednardo, Teti e Rodger Rogério após o LP *Pessoal do Ceará* – dissipa esse agrupamento configurando uma nova realidade no espaço de atuação artística desses sujeitos. Digo isso levando em consideração não apenas o caso específico desses três artistas, mas sim o panorama geral da atuação artística e profissional dos cearenses no período, de maneira que ao se analisar o percurso profissional dos demais sujeitos ingressos no mercado fonográfico e tipificados dentro da identificação de “Pessoal do Ceará” naqueles anos, a situação se configura de igual maneira e até mesmo anos antes, já que a dispersão foi se efetivando em maior escala a partir do momento em que esses sujeitos se dividiram entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, assim como passaram a atuar profissionalmente em gravadoras diferentes e realizando projetos musicais/fonográficos distintos, de acordo justamente com a necessidade de manterem-se autônomos em termos de propostas artísticas e necessidades profissionais. Portanto, a aplicação da noção de grupo – ou grupos, considerando as relações de maiores e menores afinidades estabelecidas entre uns e outros – anteriormente em vigor na cidade de Fortaleza a partir da atuação artística desses sujeitos antes do despertar de seus anseios profissionais se dilui gradativamente no Sudeste brasileiro a partir de suas ações individuais e distintas entre si, firmados no desejo de projeção e no receio de terem suas individualidades ofuscadas pela visão de agrupamento que o termo “Pessoal do Ceará” impunha.

Dessa reação, o que se percebe é que as distinções reivindicadas entre os sujeitos e suas obras advêm de percursos que se assemelham, mas não são por isso idênticas. Parece óbvio tal afirmação, mas o fato simplista de algumas críticas jornalísticas colocarem em evidência a origem partilhada desses sujeitos e a posterior ida ao eixo Rio de Janeiro – São Paulo faz com que se estabeleça a compreensão reduzida que iguais estratégias foram tomadas para a inserção no mercado fonográfico através dos festivais e gravadoras. E tenho visto até aqui que não foi exatamente assim. Aires (1994) discorre, por exemplo, acerca das etapas para a projeção dos mesmos e que servem para a compreensão do panorama geral da época.

Porém, as relações profissionais que os cearenses estabeleceram no eixo Rio de Janeiro – São Paulo são evidentemente diferenciadas, de maneira que acarretou em percursos distintos que os levaram a lugares e gravadoras diversas e permitiu o estabelecimento de relações com pessoas diferentes. Basta lembrar as relações de Fagner com os grandes nomes da MPB contratados pela Phonogram em 1973 e compreender que esse foi certamente um fator essencial para o artista ser contratado por essa gravadora nos primeiros anos de sua carreira. Por outro lado, se os outros artistas obtiveram contratos com outras gravadoras foi porque houve algo de distinto em seus percursos e seguiu havendo, tal como apresentarei adiante a respeito das atuações profissionais de Fagner, Ednardo e Belchior em 1976.

Ainda sobre tais distinções, Rogério (2008) estabelece análises consideráveis acerca das movimentações culturais na década de 1960 em Fortaleza. Trata-se de um período em que os artistas posteriormente aventurados na corrida pela profissionalização formularam os primeiros signos do que viriam a apresentar nacionalmente e tais formulações se fundamentaram no contato com a vivência local, somada ao exercício auditivo do Rock estrangeiro, da Bossa Nova, da Jovem Guarda e assim por diante, compartilhado em maior ou menor grau entre esses sujeitos de acordo com suas preferências e acessos. Fato é que Fortaleza, longe de ser um vasto terreiro tomado por um cenário agreste de vegetação seca, imagem essa manifestada em grande medida no imaginário de muitos habitantes de outras regiões do Brasil, era uma cidade que crescia no interior da dinâmica moderna e estava informada das novidades musicais e culturais em curso naqueles anos⁹⁶. Portanto, ao que tudo indica, o relativo desconhecimento dessa dinâmica cultural em voga na capital cearense, distante dos grandes centros detentores de canais midiáticos mais abrangentes – notadamente Rio de Janeiro e São Paulo – concorreu em grande medida para a fomentação de uma construção caricata sobre a obra desses sujeitos por parte da crítica musical.

Nesse sentido, é perceptível que a noção de um “Pessoal do Ceará” enquanto coletivo – e através do entendimento enquanto banda, conjunto, movimento cultural, etc. – tem sido aceita em grande medida até hoje no ambiente midiático, desconsiderando por vezes as especificidades dos processos históricos que concorreram para a elaboração tanto dessa categorização quanto da formulação de memória em torno dessa identificação, claramente marcadas por conflitos e legitimações dessa idéia entre os artistas envolvidos nessa celeuma. É comum encontrar referências em graus diferentes à ligação dessa definição problemática ao

⁹⁶ Apesar dessa informação, não pode ser ignorado as limitações que o ambiente fortalezense impôs a esses sujeitos que tiveram que se deslocar para cidades como Rio de Janeiro e São Paulo para a deflagração de seus projetos profissionais no círculo musical nacional.

grupo de artistas cearenses de maneira ampla, sem que haja em alguns casos uma reflexão aprofundada sobre os discursos dominantes dos jornais e suas intencionalidades acerca dessa tipificação que se tratou, como já foi dito, de uma necessidade da indústria de segmentar o mercado, exercer domínios sobre partes particulares e garantir a fomentação de fatias de consumo sobre o que se compreendia pelo menos no período por “gênero regional”, mesmo que a obra não só do *Pessoal do Ceará* – e aqui me refiro restritamente a Teti, Rodger Rogério e Ednardo –, mas também de Fagner, Belchior e outros que surgiram posteriormente assumissem contornos diversos em termo de bagagem cultural firmada no *transbordamento cultural*, a que se referiu Rogério (Ibidem, p 100), assim como os processos de hibridação cultural e sua relação entre o local e o global (GARCÍA CANCLINI, 2015). Por fim, o que pôde ser visto até aqui é que a terminologia “Pessoal do Ceará” continua sendo, mesmo após mais de quarenta anos, uma questão que merece discussões mais aprofundadas, já que se trata de uma generalização amplamente contestada por alguns grupos de artistas e continua frágil enquanto categorização a fim de englobar os artistas cearenses envolvidos nesse debate.

Os processos que concorreram para a construção de memória em torno do “Pessoal do Ceará” enquanto grupo coeso, em especial no que diz respeito ao trato que a imprensa por vezes tem dado ao assunto, tem servido muito mais para localizar esses sujeitos num espaço circunscrito da MPB e da indústria fonográfica, a partir de sua lógica de segmentação do mercado de discos e do estímulo ao consumo musical, mas que ignora as especificidades das atividades dos mesmos no decorrer de seus percursos profissionais, assim como as distinções observadas no conteúdo de seus trabalhos, como apontaram Ednardo e Fagner, por exemplo (PENTEADO, 1975, p. 25; SOUZA E SILVA, 1977, p. 19). De igual maneira, considerar as formas de manifestações das memórias desses sujeitos no presente e compará-las àquelas registradas nas fontes aqui destacadas até então significa evidenciar transformações substanciais que apontam para as mudanças e permanências sobre a forma como esses artistas, a partir de suas individualidades, se posicionaram e se posicionam no mundo (FAZER..., 2013).

Assim, se num primeiro momento o rótulo “Pessoal do Ceará” foi repudiado por esses diversos artistas e por razões que convergiam para a reivindicação de suas individualidades, com o decorrer dos anos essa identificação passou a interessar a alguns, principalmente quando acompanhada da evocação de “movimento coletivo”. Daí importa captar nas fontes históricas as intencionalidades que concorreram para a construção dessa memória por parte de uns e a contestação da mesma por parte de outros.

Isto posto, não é perceptível na própria origem do termo “Pessoal do Ceará” – e aqui tomo como marco o ano de 1972, com o surgimento dessa identificação em São Paulo – qualquer característica que evidencie um exercício ou proposta artística voltada para uma coesão entre esses sujeitos, senão as esporádicas gravações de composições de uns por outros e a incorporação do global sobre o local, característica que já era amplamente manifestada não só por eles, mas pela geração de artistas de diversas localidades do país que se projetavam publicamente nos primeiros anos daquela década, como foi brevemente visto no capítulo anterior.

Sobre as individualidades dos artistas cearenses em ascensão profissional no período, basta lembrar o posicionamento de Teti revelado através de sua memória – e que está em concordância com algumas das falas expressadas por artistas como Fagner e Ednardo publicadas na imprensa há quarenta anos atrás – no que diz respeito ao trabalho desenvolvido no LP *Pessoal do Ceará* e o seu caráter individual, como é apontado inclusive no texto da capa interna deste LP e apesar das circunstâncias que levaram à junção de três artistas num mesmo disco.

Tal compreensão sobre esse assunto adquire maior estímulo principalmente quando se leva em consideração que os deslocamentos desses sujeitos para o Sudeste brasileiro marcaram o distanciamento gradual dos mesmos, justamente no momento em que se criou essa expressão identificadora. Por outro lado e à revelia desses acontecimentos, algumas fontes apontam que parcela da imprensa os tratavam enquanto coletivo e sob diversos aspectos – banda, grupo coeso, movimento, etc., mesmo sob protestos desses indivíduos que se sentiram lesados pela supressão de suas individualidades ocasionada pela rotulação e tipificação de seus trabalhos praticados por alguns críticos e jornalistas. Por tudo isso, perceber criticamente a gênese dessa identificação que aduz para uma coletividade no exato contexto de dispersão desses sujeitos é indispensável para a reflexão histórica sobre o assunto, de maneira que apontar qualquer ligação entre esse rótulo posteriormente criado e que banaliza suas propostas localizadas na seara da individualidade com as atividades culturais anteriormente promovidas de maneira geral ainda em Fortaleza representa um anacronismo histórico que põe em risco a análise acerca dos fatos que concorreram para a inserção desses sujeitos no ambiente da MPB.

Dessa discussão, o que se pode concluir até aqui é que o caráter individual foi o que orientou o exercício profissional desses artistas em grande parte da primeira metade da década de 1970. Não se trata, portanto, de um caso isolado evidente apenas na carreira de Fagner,

mas também presente tanto na carreira de Belchior como na de Ednardo – embora, em alguns casos, tenha havido participações esporádicas de uns nos trabalhos de outros, seja como compositor ou intérprete⁹⁷. Assim, se os mesmos compartilhavam em graus diversos de vivências culturais em Fortaleza anos antes, com o amadurecimento do projeto profissional no ambiente da MPB, tais relações foram se dispersando gradativamente, a ponto dos três artistas chegarem ao ano de 1976 reivindicando suas individualidades e alcançando o sucesso nacional em graus diferentes. Por tudo isso, se houve de fato um “Pessoal do Ceará”, a partir do que algumas críticas musicais sugerem, consumou-se durante a primeira metade da década de 1970 por definitivo o cisma desse “Pessoal”.

3.3 1976: O ANO DO CEARÁ NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.

De 1973 a 1975 o projeto de profissionalização de alguns artistas cearenses remanescentes das agitações culturais em Fortaleza e dos festivais de música anteriormente abordados aqui tomou contornos mais sólidos após o lançamento de seus primeiros LPs de carreira. Os mesmos chegaram em 1976 já com relativa projeção a partir de suas atuações artísticas.

Fagner, Ednardo e Belchior tiveram maior projeção neste ano, em especial os dois últimos, dada a difusão que seus nomes tiveram na mídia nacional através dos êxitos comerciais alcançados. Ednardo pela larga promoção realizada pela TV Globo sobre o seu trabalho, mais diretamente com a canção *Pavão Misterioso*, selecionada para a abertura da telenovela *Saramandaia*⁹⁸ e consequentemente pela atenção que a música despertou em grande parte de seu público, estimulando-os a voltarem suas atenções para o trabalho do compositor da abertura da então nova telenovela global. Belchior, por sua vez, se tornou efetivamente visível no círculo da MPB após a inclusão de duas músicas suas no show *Falso Brilhante*, de

⁹⁷ Pelo menos na primeira metade da década de 1970 as relações de interação entre esses artistas eram evidenciadas somente através das gravações de composições de uns pelos outros. Não foi o caso de Belchior, que até então não havia gravado nenhuma canção de outro compositor em seu LP de 1974. Já Ednardo e Fagner gravaram e lançaram respectivamente em 1974 e 1975 a canção *A Palo Seco*, de Belchior. Fagner também gravou em 1975 *Retrato Marrom* (Rodger Rogério/Fausto Nilo). Em 1973 o *Pessoal do Ceará* gravou *Cavalo Ferro* (Fagner/Ricardo Bezerra), única faixa em que Ednardo, Teti e Rodger Rogério interpretam juntos. No mesmo ano, Fagner gravou em seu primeiro LP duas composições em parceria com Belchior: *Mucuripe* e *Moto 1*, além da inclusão de trecho de *Na Hora do Almoço* na canção *Canteiros*. Cito aqui somente os compositores que registraram produções fonográficas entre 1973 e 1975. Quanto a participação como intérprete, isso só ocorreu na segunda metade da década de 1970 e preponderantemente através de Fagner, que passou a participar em discos de diversos artistas já em evidência no plano da MPB ou os que surgiam naquele momento. Isso será aprofundado no curso desse estudo.

⁹⁸ A novela *Saramandaia*, de autoria de Dias Gomes, foi exibida pela TV Globo no horário de 22 horas, entre 3 de maio e 30 de dezembro de 1976, contando com 160 capítulos (SARAMANDAIA, 2013).

Elis Regina, um grande êxito no ambiente do espetáculo musical brasileiro estreado no final de 1975 (Cf. XAVIER, 1975, p. 5) que alcançou mais de duzentas apresentações (Cf. SILVEIRA, M., 1976, p. 2), tornando conhecidas entre o público da cantora as músicas *Como Nossos Pais* e *Velha Roupas Coloridas* – ambas de autoria de Belchior e incluídas no show e no LP da cantora gaúcha lançado nos primeiros meses de 1976 (Cf. XAVIER, 1976c, p. 6).

Figura 17- Ednardo, Fagner e Belchior em destaque no Jornal Folha de São Paulo. Os três artistas alcançaram significativa projeção no ambiente profissional da música, tornando suas obras musicais cada vez mais conhecidas entre o público, fortalecendo gradualmente suas carreiras profissionais.



Fonte: MORAES; CAMBARÁ, 1976, p. 25.

Sobre a situação artística e profissional de Ednardo e Belchior:

Andarilhos constantes (“saga típica do cearense”), solitários e obstinados, Belchior e Ednardo viram-se por caminhos distintos projetados em 76 além da condição de jovens compositores com intensas possibilidades. Belchior, após uma modesta mas segura carreira individual entre São Paulo e Rio popularizou-se pela voz da cantora Elis Regina, intérprete de dois de seus atuais sucessos (“Como Nossos Pais” e “Velha Roupas Coloridas”). E Ednardo através de uma oportuna e casual inclusão de uma de suas composições (“Pavão Misterioso”) como tema da telenovela “Saramandaia”, encontrou-se de repente alçado à cabeceira das listas dos mais vendidos (MORAES; CAMBARÁ, 1976, p. 25).

Com o intuito de expor o percurso desses sujeitos no ano de 1976, para dimensionar o salto de popularidade por eles experimentado e as razões que os levaram a condição de artistas de destaque na esfera profissional da MPB, uso como principais fontes os documentos emitidos pelo IBOPE e pelo NOPEM. Eles eram institutos que se ocupavam em atividades de pesquisas de mercado e que realizavam levantamentos a partir das consultas feitas nas principais lojas de discos das cidades onde os dados para compor as listas eram coletados. A importância desse tipo de fonte está na possibilidade de obter dados estatísticos sobre os grandes êxitos comerciais da produção fonográfica pelo menos no período aqui abordado – a saber, o ano de 1976 –, apesar de não revelarem o número de vendas dos discos, mas somente as posições deles entre os mais vendidos ou executados. Era através desses dados, por exemplo, que se formulavam as listagens dos produtos fonográficos que ocupavam as paradas de sucessos em diversas cidades do país.

No interior dessas análises encontro diversas limitações que a documentação impõe. Em primeiro lugar, as localizações espaciais restritas desses resultados, pois dos documentos que tive acesso, só há registros das cidades de Rio de Janeiro, São Paulo e Recife – esta última somente nos dados fornecidos pelo IBOPE. Sobre essas limitações impostas, justifico o uso que aqui faço somente dos dados coletados nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo: Apesar da limitação geográfica que esta análise representa, é preciso que se diga que o eixo Rio de Janeiro – São Paulo representou, segundo Vicente (2008, p. 101), “cerca de 2/3 do mercado nacional de discos do país”, portanto, um percentual expressivo que pode estar relacionado com o poder de compra daquela região somada à maior facilidade de distribuição destes produtos, dada a concentração dessas empresas e fábricas em sua maioria no Sudeste brasileiro. Embora a análise sobre os dados de Recife pudesse vir a proporcionar à primeira vista um olhar mais ampliado sobre esse panorama geral, ainda assim não representaria efetivamente uma realidade vivenciada na região Nordeste e muito menos no país inteiro, uma vez que mesmo no Rio de Janeiro e São Paulo, cidades geograficamente próximas, é possível perceber diferenças significativas no que se refere ao consumo musical de maneira geral – vendas e audiência.

Isto posto e considerando o poder de difusão midiático da região Sudeste, sua força em termos de produção e circulação e evitando se aventurar sobre dados que não são capazes por si só de responder por regiões inteiras – e aqui me refiro em especial à ausência de informações que impossibilita as comparações entre as mais diversas localidades do Brasil e que poderiam vir a expressar a realidade do mercado nacional a partir de locais distintos –

opto, somente no que diz respeito às listagens do IBOPE e do NOPEM e movido pelas limitações que essas fontes impõem, por concentrar esta análise nessas duas cidades, mas reconhecendo como realidade vinculada a esse exame o poder de alcance que os veículos midiáticos dessa região tinha sobre o território nacional. No que diz respeito a este último ponto, os periódicos de algumas outras localidades têm servido aqui também como fontes complementares para redimensionar em parte o alcance que determinados produtos fonográficos tinham nos locais onde estes circulavam, assim como a atuação itinerante de Fagner que popularizou sua obra e sua imagem através do contato direto com o público no exercício de suas apresentações públicas pelo Brasil. Por isso e apesar de consideráveis limites já justificados, o recurso das diversas categorias de fontes históricas aqui utilizadas visa abarcar através de suas somatórias e na medida do possível a realidade do consumo musical no âmbito nacional tanto na perspectiva de vendas como na de audiência.

Em segundo lugar e como já foi dito, não há qualquer informação sobre o número de cópias vendidas dos produtos fonográficos – distribuídos entre LPs, Fitas, Compactos Simples e Duplos –, o que não permite uma análise mais profunda sobre a real penetração desses produtos na sociedade e limitando a análise apenas às posições que estes ocupam no ranking de vendas e execuções radiofônicas. Por essas razões que até hoje as informações detalhadas sobre os reais rendimentos da indústria fonográfica nacional são turvas, pois embora a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) disponibilizasse no período os resultados comerciais desse setor, os mesmos não eram claramente especificados, possibilitando apenas uma visualização parcial sobre a dinâmica desse mercado (MORELLI, 2009; VICENTE, 2014). Sobre esse cenário de mistérios:

Todo mês, cada uma das dezoito fábricas de discos do Brasil manda um envelope lacrado para a sede da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), no Rio de Janeiro, com o resultado de suas vendas nos últimos trinta dias. Um auditor independente abre os envelopes, soma os números, obtém o faturamento global e inutiliza as papeletas. Só o total é divulgado – assim, cada gravadora fica sabendo qual sua participação no mercado mas não revela esta informação. Não deixa de ser estranho que um setor, habituado a trabalhar com as mais modernas técnicas de *marketing* e *merchandising*, procure gerir seu desempenho dentro da mais antiga mentalidade de que “o segredo é a alma do negócio” (A VEZ da cigarra, 1979, p. 142).

De fato, a contabilização das vendas de discos do Brasil foi, pelo menos durante toda a década de 1970, mantida em segredo, de maneira que “Chico Buarque desabafou certa vez: ‘Devem me roubar. Talvez me roubem, talvez não me roubem. Isto eu não sei. Como vou saber, se não existe controle?’” (YES..., 1977, p. 56).

Ainda sobre o segredo das vendagens de discos, a matéria segue informando que:

Nem mesmo a Associação Brasileira dos Produtores de Discos é capaz de dizer com certeza qual a vendagem de seus associados. Procurado por VEJA, João Carlos Miller de Paiva, da ABPD, disse que só tinha condições de fornecer a produção no Brasil em “unidades relativas” (Ibidem).

Por tudo isso, aponto essa característica do mercado fonográfico e sua forma de controle sobre as vendas como uma das limitações de análise sobre o mesmo, restando-me como recurso apenas os diversos levantamentos realizados pelo IBOPE e pelo NOPEM, até porque mesmo nas informações trazidas nos periódicos de maneira geral e aqui expostas sobre vendas de produtos fonográficos, considero serem imprecisas tais constatações, pois muitas vezes não se tem como saber ao certo qual a fonte consultada para tal fim. Porém, as mesmas não podem deixar de figurar nesta pesquisa por representar aspectos significativos acerca do seu assunto, mesmo reconhecendo que há nessas informações certas limitações por ora intransponíveis.

Portanto, os dados retirados da documentação do IBOPE e NOPEM, a partir de sua natureza que é firmada na classificação dos produtos fonográficos mais vendidos ou executados – esta última informação contida somente nas pesquisas elaboradas pelo IBOPE – permitem dimensionar com certa limitação, a bem da verdade, o alcance de popularidade dos artistas aqui analisados. Não que o simples fato de por vezes estarem fora dessas listagens signifique o completo anonimato de sua obra de maneira geral, mas sim de que a inclusão de seus nomes nas listagens representava altíssimos índices de audiência e ampla projeção. Tanto é que foi através delas que se realizaram os principais levantamentos para a constituição das paradas de sucesso do período.

Outro obstáculo para maiores compreensões é a imprecisão quanto ao que é de fato levado em consideração para definir os índices de execução nas listagens do IBOPE. Assim como nas listas de vendas, as de execuções se dividem entre Compactos Simples, Compactos Duplos e LPs⁹⁹. Daí não é possível saber se o que está sendo avaliado é determinado fonograma contido nesses produtos ou se é o mesmo em sua totalidade. Suponho que essa última possibilidade não seja plenamente possível, uma vez que dentro desse ramo mercadológico a estratégia mais usual é a divulgação de determinada música nos veículos midiáticos para despertar a atenção do público consumidor sobre o produto no qual ela está incorporada – e que é comumente chamada de “música de trabalho” ou mesmo “carro-chefe” de determinado produto fonográfico. Por isso, creio que a estruturação da lista apenas não especifica de que música se trata, mas sim, do LP onde ela se encontra. Isso, certamente, é um

⁹⁹ Em alguns casos, especificamente de determinadas listas da cidade do Rio de Janeiro, o IBOPE divulgava também a listagem das fitas mais vendidas.

impedimento para o conhecimento sobre quais eram as músicas que estavam em evidência na mídia naquele período – pelo menos através das listagens das mais executadas do IBOPE. A fim de preencher esta lacuna, recorro à listagem da empresa de pesquisa Informa Som, do Rio de Janeiro e que, na qualidade de medidora das “paradas de sucesso”, enumera em posições e quantidades os fonogramas mais executados nas rádios pelo menos naquela cidade.

Ainda sobre os limites das fontes do IBOPE, não há qualquer explicação sobre os métodos de pesquisa das músicas mais executadas. Não sei, portanto, se essas pesquisas eram realizadas através de consultas nas principais rádios de cada cidade acerca das que eram mais tocadas, diferente das listagens reservadas às vendas, que sempre traz no início a lista das lojas de discos consultadas para o levantamento.

Já sobre as paradas de sucesso, importa esclarecer que as mesmas também impõem suas limitações. Shuker (1999) aponta como uma delas as manipulações exercidas por aqueles que manifestam interesse em promover determinada música ou obra fonográfica em si através do jabaculê¹⁰⁰. Porém, tais listagens possuem sua importância por ser, a priori, uma espécie de medição do gosto popular por meio da classificação entre os fonogramas mais vendidos ou executados e onde há, ainda segundo Shuker (Ibidem), uma lógica circular, na qual a quantidade de execução nas rádios influencia no consumo de discos e vice e versa, representando, portanto, um elemento fundamental para a promoção dos produtos lançados pela indústria fonográfica e gerando nesse cenário uma espécie de obsessão manifestada tanto pelas gravadoras quanto pelos próprios consumidores de discos, tendo em vista que tais listagens configuram uma referência representativa de seu gosto sobre determinada música e a forma como ela se diferencia das demais.

Por isso, cabe destacar a importância dos estudos sobre a indústria fonográfica nacional (DIAS, 2000; SCOVILLE, 2008; MORELLI, 2009; VICENTE, 2014), uma vez que eles tem permitido maiores compreensões acerca da atuação desse setor produtivo no Brasil através das premissas da indústria cultural. Dito isso, busco a partir daqui estabelecer uma análise crítica acerca dos caminhos distintos trilhados pelos artistas cearenses em busca de suas consolidações artísticas e profissionais.

¹⁰⁰ É ainda Shuker (1999, p. 180) que define jabaculê como “a oferta de favores financeiros, sexuais ou de outra natureza em troca de promoção e divulgação”.

3.3.1 Do Ceará ao Brasil via Saramandaia: a popularização de Ednardo através da canção *Pavão Misterioso*.

Às 22 horas do dia 3 de maio de 1976 muitas famílias viram em suas televisões sintonizadas na TV Globo a estréia da telenovela Saramandaia. O som do maracatu emitido pelo aparelho de televisão introduziu a familiarização com a música *Pavão Misterioso*, de Ednardo, que se tornou, a partir daquele dia, parte do cotidiano dos telespectadores daquele horário da emissora carioca e da trama elaborada por Dias Gomes. E assim, durante quase oito meses a voz de Ednardo esteve presente em vários lares por todo o país.

O tema de abertura desta novela¹⁰¹ conseguiu projetar nacionalmente o cantor Ednardo, fazendo-o experimentar pela primeira vez o grande sucesso e a larga audiência de uma música sua, não alcançado até então pelo artista. Sobre o impacto da canção *Pavão Misterioso* na sua carreira, é possível dimensionar em diferentes matérias jornalísticas, como a destacada a seguir: “[...] embora somente agora alcance a consagração popular como faixa de abertura da telenovela ‘Saramandaia’, já se incluía no seu primeiro LP individual, lançado, despercebidamente, dois anos atrás” (O PAVÃO misterioso agora num palco, 1976, p. 29).

Igualmente:

[...] o sensacional Pavão Misterioso, uma adaptação folclórica da mais recente revelação cearense, Ednardo. Música lançada num lp de 1974, pela gravadora RCA, que nesta época não vendeu nem mil discos. Dois anos depois, pela sua inclusão na novela, o compacto do Pavão está quase atingindo a vendagem de 100 mil exemplares (DUTRA, 1976, p. 4).

A partir das citações, é perceptível o alcance que a difusão da música *Pavão Misterioso* teve através da telenovela, principalmente se for levado em consideração que a matéria foi veiculada apenas pouco mais de dois meses depois da estréia de Saramandaia. Mas o curioso é o fato de Ednardo alcançar o êxito comercial através de uma música lançada dois anos antes e que passou despercebida pelo grande público até a estréia da novela. Ainda antes da grande audiência de sua música, o artista opinou sobre a reduzida penetração de seu trabalho no mercado:

Teve um crítico que até deu um pau na gravadora porque eles lançaram o disco por um tal de selo Vick, (sic) que é meio desprezado na RCA, e além disso eles não

¹⁰¹ Segundo Sacramento (2014, p. 171), o que há na telenovela Saramandaia é “uma intensificação da presença do incomum”, que está fundamentado no “realismo fantástico” de Dias Gomes. Daí a presença de personagens com características possíveis somente nesse universo, como o caso de João Gibão, protagonista da trama que possuía asas e que se manifestam enquanto signo de liberdade ante a possibilidade de voar, como pode ser conferido na letra de *Pavão Misterioso*. Nesse sentido, o tema de abertura se relaciona com o personagem, tal como salienta Scoville (2008, p. 132): “A vinculação da música com a trama suscita uma reinterpretação, por parte do público telespectador e consumidor, da obra musical, que acaba por invocar uma associação direta entre ela e o personagem”.

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 (PENTEADO, 1975, p. 25).

Segundo Ednardo, a razão para o despercebido lançamento do seu LP *O Romance do Pavão Mysteriozo* no mercado foi a ausência de apoio e divulgação da gravadora RCA na ocasião do lançamento, preferindo aplicar seus esforços na promoção sobre os discos de outros artistas com maior prestígio que Ednardo na ocasião. Ademais, o fato de seu LP ter sido lançado sob a marca do selo Vik, subsidiária da RCA, contribuiu, ainda segundo o artista, para o pouco amparo promocional por parte dessa empresa fonográfica.

Apesar da situação de relativo desconhecimento a qual a canção estava submetida, em 1976 esta foi selecionada para ser executada na abertura de Saramandaia, de maneira que a TV Globo foi a maior responsável pelo trabalho de divulgação do referido fonograma. Atividade essa que a gravadora RCA não desempenhou a contento pelo menos até a publicação da matéria da qual foi extraído o trecho com a declaração do artista. Por isso, é perceptível o fundamental papel que a TV Globo, por meio de sua atração televisiva, exerceu para dar a conhecer num plano mais vasto o nome do artista enquanto compositor e intérprete, pois: “Sem esse vínculo com a televisão, o trabalho de Ednardo certamente demoraria ainda algum tempo até despertar maiores atenções” (PAVÃO de briga, 1976, p. 74).

A partir de sua experiência pessoal, a crítica que Ednardo direcionou ao modo da RCA gerenciar a carreira de seus artistas de menor prestígio, falando em termos comerciais, reflete a realidade que muitos desses sujeitos surgidos nos primeiros anos da década de 1970 enfrentaram. E como consequência dessa falta de apoio, o sucesso e reconhecimento público dificilmente se faziam possíveis nessas condições, senão, e quando havia, por outro vínculo que não o da gravadora e seu próprio empenho, dadas as formas distintas que esta tratava seus artistas. Portanto, justifica-se aí a projeção de Ednardo por outro canal midiático que não fosse aquele que poderia ter sido aberto pela RCA logo no período de lançamento do LP:

Mas é justamente esse vínculo – e o sucesso retumbante – que lhe permite agora um revide. “Mudar de gravadora não faz muita diferença, são todas iguais”, acusa ele, ressaltando que elas pouco se importam com o artista, com a divulgação. Como exemplo, cita o próprio “Pavão Mysteriozo”, lançado em 1974, que ficou todo esse tempo nas prateleiras das lojas – “e houve cidades, como o Rio, onde o disco nem existia” (Ibidem).

Para melhor dimensionar essa situação, destaco a seguir a crítica da jornalista Ana Maria Bahiana sobre o LP *O Romance do Pavão Mysteriozo*, publicado em 1976 na revista Rock, a História e a Glória:

Esse disco saiu em 1974. Saiu é força de expressão. Foi prensado e acabou parando, não sei como, nas redações dos jornais, como o Opinião por exemplo, onde,

felizmente, eu pude pôr as mãos em uma cópia. *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.* Eu, que sou uma felizarda, tenho ouvido demais o Pavão nesses 2 anos. Acho mesmo que, muito pessoalmente, é um dos meus discos favoritos. Agora Ednardo batalha um lance na Rede Globo, o tema do Pavão vai pra novela das 10 horas e o povo brasileiro descobre o que andou perdendo. *Aí o disco aparece, milagrosamente, acoplado ao Berro*¹⁰² (BAHIANA, 1976c, p. 14, grifos meus).

A partir dos textos citados e da fala do artista, é perceptível que a RCA não se aplicou na divulgação do primeiro trabalho individual de Ednardo na ocasião do seu lançamento, a ponto do LP sequer alcançar o mercado do Rio de Janeiro. Dessa informação é possível supor que a gravadora o distribuiu apenas em São Paulo, cidade em que estava localizada a gravadora RCA e, no máximo, em outras poucas localidades, demonstrando assim uma grave falha na distribuição desse trabalho motivada pelo desinteresse da empresa, resultando assim no seu fracasso de vendas no período, não alcançando sequer a marca de mil exemplares vendidos, segundo o que é informado no texto publicado pelo jornal Folha d São Paulo em 1975.

Mas cabe lembrar que no interior da relação entre gravadora e artistas – ou contratantes e contratados – não se trata de estabelecer de pronto um entendimento que se faça perceber, como nesse caso específico, um completo descaso generalizado da gravadora com seu elenco, pois Ednardo esclareceu anteriormente que o amparo à promoção de trabalhos fonográficos de alguns outros artistas foi devidamente dado pela RCA, mas esse apoio era condicionado a maior possibilidade de venda ou sucesso que o produto poderia vir a ter. Ocorre por isso que nessa relação muitas gravadoras encontravam maior segurança no investimento de artistas mais promissores comercialmente.

A fim de reforçar a fala de Ednardo, é interessante mencionar o caso particular de Martinho da Vila que, pelo menos nos anos de 1974 e 1975, obteve grande êxito tanto em termos de audiência como de vendagem de seus LPs. Contratado pela RCA desde 1969, o artista conseguiu se manter nas listas mensais que mediam a vendagem e audiência durante esses dois anos, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, o que mostra claramente o

¹⁰² Com o sucesso da canção *Pavão Mysterozo*, o LP *O Romance do Pavão Mysterioso* voltou às lojas de discos com melhor distribuição, assim como juntamente ao lançamento de Compactos Simples e Duplos com o referido fonograma. Esse retorno foi no mesmo contexto do lançamento do LP *Berro*, segundo trabalho individual de Ednardo (EDNARDO, 1976a), como sugere o texto de Ana Maria Bahiana e será visto mais adiante. Esse “lançamento simultâneo” gerou como consequência a concorrência do artista consigo mesmo no mercado fonográfico, já que havia, no mesmo ano, diversos produtos fonográficos vinculados ao seu nome oferecidos aos consumidores de discos.

desempenho da gravadora em promover o trabalho do artista em termos de divulgação, gerando como consequência o seu sucesso no mercado de discos¹⁰³.

Assim, nas primeiras listas de pesquisa mensal de execução do ano de 1974 emitidas pelo IBOPE, o artista surgiu nas 3ª e 5ª posições, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro respectivamente, com o seu LP *Origens* (DA VILA, 1973); estando ainda entre os 15 mais executados em São Paulo até maio e entre os 15 mais executados até setembro no Rio de Janeiro. Ainda em setembro de 1974 o artista aparece novamente na lista do IBOPE com seu LP lançado naquele ano pela RCA – *Canta Canta Minha Gente* (Idem, 1974) –, indo até o fim do ano em posições vantajosas e nunca passando da segunda posição entre os mais executados nas duas cidades de setembro até dezembro.

Em termos de vendas a situação é semelhante: entre setembro de 1974 e agosto de 1975, o LP *Canta Canta Minha Gente* figurou na lista dos dez LPs mais vendidos no Rio de Janeiro. Igualmente, a fita com a mesma gravação ficou entre as vinte mais vendidas na mesma cidade no mesmo período. Em São Paulo, o LP *Canta Canta Minha Gente* esteve na lista dos dez mais vendidos entre setembro de 1974 e julho de 1975, passando agosto e setembro sem figurar nessa lista. De outubro a dezembro de 1975 o artista voltou às listas das duas cidades em posições que variavam entre a 1ª e 3ª com seu lançamento daquele ano, *Maravilha de Cenário* (Idem, 1975). Por tudo isso, é perceptível que Martinho da Vila foi um dos grandes trunfos de venda da gravadora RCA no período de lançamento do LP *O Romance do Pavão Mysterioso*, conforme foi dito por Ednardo (IBOPE, 1974a, 1974b, 1975a, 1975b).

Talvez não seja propriamente o caso de Martinho da Vila ou de Antônio Marcos, citados por Ednardo, mas, ao levar em consideração a adesão às formulas de sucesso – em especial o samba, enquanto gênero musical de ampla popularidade – com o crescimento do mercado de discos no Brasil durante toda a década de 1970, muitas gravadoras recorreram a estratégias que se fizeram necessárias diante do dinamismo cada vez maior desse setor produtivo. Uma delas foi a distinção entre grupos de artistas e suas potencialidades comerciais a partir dos trabalhos por eles produzidos e legitimados pela segmentação do mercado que visava cada vez mais a diversificação dos seus investimentos, categorizados enquanto “artistas de marketing” e “artistas de catálogo” (DIAS, 2000). Enquanto os últimos representavam um elenco estável e produtores de trabalhos fonográficos que garantiriam representação no mercado e renda em longo prazo, ainda que de forma reduzida, os primeiros

¹⁰³ Apesar da presente análise sobre o êxito comercial de Martinho da Vila ser somente entre os anos de 1974 e 1975, o Jornal do Brasil informa, já em 1972, que o artista era um dos grandes sucessos do mercado fonográfico nacional, ao lado de Tim Maia, Chico Buarque, Vanderlei Cardoso, além de Roberto Carlos, o grande campeão nesse cenário (Cf. DISCOS tem problemas econômicos e culturais, 1972, p. 20).

estavam ligados ao projeto de impulsionamento instantâneo de vendas das gravadoras com trabalhos “a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido” (Ibidem, p, 78).

Nesse aspecto, o que diferencia em grande medida essas duas categorias de artistas atuantes no mercado é que entre os artistas de catálogo a grande parte dos investimentos sobre os seus trabalhos são aplicados à produção do mesmo, com a contratação de profissionais diversos e atuantes no ramo da produção fonográfica, enquanto que para os de marketing os investimentos são aplicados em maior grau na promoção pública de suas obras de maneira geral, alcançando com maior velocidade o topo das paradas de sucesso e gerando renda para suas gravadoras, tornando possível a manutenção do elenco de “artistas de catálogo” (Ibidem).

De maneira aproximada, Morelli (2009) ao se referir ao disco enquanto bem cultural de consumo e, mais diretamente, à “idéia de que a cultura pode ser objeto de consumo” (Ibidem, p 170) expõe a natureza conflituosa entre artistas, e em especial aqueles entendidos enquanto “artistas de prestígio”, e gravadoras. Tal contenda se sustenta na ambiguidade da relação profissional do artista com o universo fonográfico: ao mesmo tempo em que critica o caráter comercial estimulado pelas gravadoras, ele reclama da ausência de promoção sobre o seu trabalho “de prestígio”. No interior dessa relação, a autora diz:

[...] a fim de conciliar logicamente a contradição de sua situação objetiva em relação às oposições conceituais que a sustentam, *o artista lança mão de uma espécie de divisão ideal de tarefas entre o sujeito da indústria e o sujeito da cultura*, segundo a qual caberia ao primeiro unicamente vender o produto, qualquer que seja ele, cabendo ao segundo unicamente produzi-lo, qualquer que seja sua possibilidade de ser vendido. *O que ele critica, então, é a recusa da indústria em cumprir sua tarefa, isto é, em vender o produto do trabalho artístico, ainda que o considere “de prestígio”* (Ibidem, p. 170-171, grifos meus).

Nesse sentido, é possível visualizar no interior desse conflito o caso narrado por Ednardo acerca do lançamento de seu primeiro LP individual pela RCA, quando este criticou a gravadora pela falta de apoio promocional sobre sua obra e estendeu tal problema para demais empresas ao dizer que “são todas iguais”. É evidente em suas falas o seu descontentamento acerca dos resultados de vendagem no referido LP, o que confirma que o mesmo se frustrou com a inoperância da gravadora em vender seu disco, isto é, em cumprir com sua tarefa¹⁰⁴. Assim, se Ednardo não pôde dispor a princípio do apoio da sua gravadora no auxílio de promoção para o lançamento de seu primeiro LP individual em 1974, que pelo

¹⁰⁴ Essa visão que distingue as responsabilidades cabíveis entre artistas e gravadoras era também compartilhada por Fagner que encarava essa questão nos seguintes termos: “Quem grava e quem canta somos nós. Eles querem vender, pois que vendam o que produzimos. Se eles são mercadores, nós somos artistas” (FAGNER amanhã no Circo Cultura, 1975, p. 4).

menos até maio de 1976 foi legado em grande medida ao anonimato justamente por isso, foi com o largo alcance sobre a sociedade que a TV Globo exercia, através de seu conteúdo televisivo, que o compositor de *Pavão Misteriozo* experimentou pela primeira vez a grande audiência de uma canção sua.

Ter uma música selecionada para ser executada em telenovela ou demais programações televisivas era, portanto, uma forma de potencializar a projeção de determinado artista, além de um negócio rentável para a gravadora detentora dos direitos legais sobre o fonograma, uma vez que ela firmava acordo para o uso do mesmo na televisão e no lançamento de coletâneas e trilhas sonoras a ela ligadas. A partir dessa realidade comercial:

[...] ter um fonema escolhido para figurar em algum disco com trilha sonora de novelas, ou mesmo os long-plays do tipo “Dancin’ Days”¹⁰⁵ ou “Excelsior, a Máquina do Som”, passou a ser um privilégio altamente cobiçado pelas gravadoras. Apesar de cederem os direitos do fonema à Som Livre, elas podem lançar as músicas em compacto. “Assim, desde que as músicas tenham sido bem trabalhadas pela máquina Globo”, diz Duncan, “nossos compactos podem vender um mínimo de 50 000 exemplares ou, em casos excepcionais, até 300 000, 400 000 cópias” (YES..., 1977, p. 56).

No entendimento de Antônio Carlos Duncan, gerente do Departamento internacional da EMI-Odeon, “música divulgada pela Globo é o que vende” (Ibidem, p. 54). Tal afirmação ganha sentido quando se percebe o salto de popularidade que Ednardo adquiriu entre 1974 e 1976, ou seja: do lançamento do LP *O Romance do Pavão Misteriozo* à inclusão da canção *Pavão Misteriozo* na trilha sonora de abertura da telenovela *Saramandaia*. Caso semelhante aconteceu, por exemplo, com a música *Estúpido Cupido* (Stupid Cupid, de Neil Sedaka/Howard Greenfield – versão: Fred Jorge), interpretada por Celly Campello, que após ser incluída na abertura da telenovela homônima¹⁰⁶ em 1976 e consequentemente no LP que contém a trilha sonora original da novela (SEDAKA; GREENFIELD; JORGE, 1976, lado B, faixa 8)¹⁰⁷, alcançou altos níveis de vendagem muitos anos depois do seu lançamento, em 1959 (CAMPELLO, 1959). Sobre isso:

A Som Livre tem alcançado tal poderio que foi capaz de vender 700 000 cópias de um fonema há anos morto, sepultado e fora do mercado – “Estúpido Cupido”, com Celly Campello, ressuscitado graças à novela do mesmo nome. *O potencial de divulgação, através do sistema Globo, é de fato imbatível* (YES..., 1977, p. 56, grifo meu).

¹⁰⁵ Não se trata da trilha sonora original da novela *Dancin’ Days’* – nacional ou internacional, lançados em 1978, portanto no ano seguinte à publicação desta matéria –, mas de um LP coletânea com sucessos da *disco music*.

¹⁰⁶ A novela *Estúpido Cupido*, de autoria de Mário Prata, foi exibida pela TV Globo no horário das 19:00 horas, entre 25 de agosto de 1976 e 28 de fevereiro de 1977, contando com 160 capítulos (ESTÚPIDO Cupido, 2013).

¹⁰⁷ Segundo documento consultado do Nopem, o LP *Trilha Sonora da Novela Estúpido Cupido* (Nacional) ocupou a quarta posição entre os cinquenta LPs, Compactos Simples e Compactos Duplos mais vendidos em 1976. (NOPEM Pesquisas de Mercado, 1976).

A TV Globo, enquanto canal de projeção para artistas, seja estreantes ou não, desempenhou durante anos o papel de potencializar suas carreiras, inserindo suas músicas no cotidiano de seus telespectadores. Por isso, Ednardo vivenciou o ápice da popularidade de seu nome e sua obra em 1976, não mais experimentando tal êxito nos anos seguintes¹⁰⁸.

Quanto ao poder de promoção de artistas e seus trabalhos fonográficos pela televisão, a partir de 1975, a TV Globo – que até esse ano realizava a produção integral das trilhas sonoras de suas telenovelas, visando com isso a exclusividade de seus produtos no mercado fonográfico, mas desistiu dessa lógica comercial –, passou a trabalhar em regime de coletânea¹⁰⁹, firmando acordos entre a Som Livre e demais gravadoras, abindo margem para novas estratégias de mercado, que se mostraram vantajosas para ambos os setores (SCOVILLE, 2008). Sobre isso, segue uma breve explicação acerca dos benefícios para cada lado:

[...] se a gravadora quer promover um artista novo, que tenha um trabalho pronto, ela pode procurar a emissora de TV e propor a sua divulgação como trilha. Se o artista já está fazendo sucesso, o interesse de fazer sua canção integrar uma trilha diminui, uma vez que a compra do disco da novela, motivada por aquela canção específica, pode significar que não se comprou o disco do artista, o que não é vantagem para a gravadora. *Por outro lado, a emissora de TV, pode sugerir uma troca: promove uma canção de um artista novo e a gravadora oferece outra, de um consagrado* (DIAS, 2000, p. 62, grifo meu).

A partir do que foi exposto, o que se observa é que a Som Livre e demais empresas fonográficas encontraram um meio termo para suas negociações, pois na medida em que a gravadora pertencente às organizações Globo potencializava a carreira de um determinado artista estreante, posicionando-o num lugar de destaque no ambiente profissional da música e angariando vendas para a gravadora do mesmo, ela também passou a dispor de grandes êxitos entre as suas trilhas sonoras, impulsionando igualmente a vendagem de seus produtos. E foi possivelmente o que aconteceu na relação Som Livre e RCA no período de exibição de Saramandaia, pois além da canção de Ednardo, reservada à abertura diária da telenovela, a sua contratante também disponibilizou o fonograma *Capim Novo*, interpretada por Luiz Gonzaga (Luiz Gonzaga/José Clementino). Portanto, no interior dessa relação, a RCA cedeu as músicas de um artista estreante e de outro já revestido de fama, ambos passando a integrar a trilha

¹⁰⁸ Tal afirmação é baseada na ausência de informações nos jornais ou documentos do NOPEM (anual) e IBOPE (semanal e mensal), que divulgavam a vendagem de LPs no país e que evidenciem algum outro grande êxito maior do que em 1976 no conjunto da obra de Ednardo.

¹⁰⁹ Segundo Scoville (2008, p. 162), as razões que levaram a TV Globo a abandonar o regime de produção integral das trilhas sonoras de suas telenovelas foram: “a produção”, por ser “dispendiosa”; “a difícil disponibilidade de compositores consagrados para a tarefa; e o desempenho em termos de vendagem”, por ser “muito inferior aos das trilhas internacionais, as quais se podia simplesmente comprar o direito à utilizar o fonograma”.

sonora da novela de Dias Gomes e sendo incluídas no LP que continha as músicas executadas no curso da trama, representando assim a promoção por parte da RCA sobre a obra de Ednardo, ainda que tardiamente (VÁRIOS, 1976).

Sobre o LP *Trilha Sonora Original da Novela Saramandaia*, lançada em sintonia com a lógica comercial das organizações Globo, ele contou ainda com fonogramas cedidos pelas gravadoras Odeon, Continental, Phonogram e CBS, além da RCA e da própria Som Livre que apesar da adesão ao regime de coletânea, continuou inserindo nas suas trilhas sonoras canções dos contratados de sua própria gravadora – Alceu Valença, Walter Queiroz, Geraldo Azevedo e Sônia Braga¹¹⁰ (SCOVILLE, 2008) –, portanto exclusivas, já que as mesmas não poderiam ser encontradas em outros produtos fonográficos senão nos lançados pela própria gravadora. É a continuidade, ainda que parcial, do seu regime anterior de produção integral de telenovelas, agora com margem maior de lucros e vantagens.

Aproveitando a crescente popularização de seu artista contratado, a gravadora RCA lançou no mercado os seguintes produtos fonográficos: 1 – Compacto Simples com o fonograma *Pavão Misterioso* (EDNARDO, 1974d, lado A, faixa 1)¹¹¹; 2 – Compacto Duplo *Pavão Misterioso* (Idem, 1976c, lado A, faixa 1); 3 – Compacto Duplo 4 Temas Nacionais de Novela: Saramandaia. Vol. 4 (Idem, 1976d, lado A, faixa 1).

Quanto aos dois últimos Compactos Duplos, ambos lançados pela gravadora RCA, é possível exemplificar as estratégias comerciais empregadas no setor fonográfico, em especial pela referida gravadora: O Compacto Duplo *Pavão Misterioso* traz quatro canções interpretadas por Ednardo – no lado A: *Pavão Misterioso*, (Ednardo) e *A Palo Seco* (Belchior); no lado B: *Artigo 26*, (Ednardo) e *Dorothy Lamour*, (Petrucio Maia e Fausto Nilo). Ocorre que este último traz três músicas lançadas no disco de Ednardo de 1974,

¹¹⁰ Na trama da novela, Sônia Braga interpretou a personagem Marcina que, inserida no universo do realismo fantástico de Dias Gomes, manifestava um fenômeno incomum: ardia em calor de tanto desejo que nutria por João Gibão – protagonista da novela interpretado pelo ator Juca de Oliveira. Mas a atriz, além de compor o elenco de Saramandaia, também interpretou, ela mesma, a música tema de sua personagem (*Sou o Estopim*, de Antônio Barros) (BARROS, 1976, lado A, faixa 2). Não se trata de um caso único no curso das seleções de trilhas sonoras de telenovelas pela TV Globo, pois consegui localizar inicialmente pelo menos mais três novelas nas quais atores atuantes nas mesmas também interpretavam canções, a saber: 1 – o ator Paulo José interpretando *Amarelinha* (Antônio Carlos /Jocafi/I. Tavares) (CARLOS; JOCAFI; TAVARES, 1972, lado B, faixa 7); 2 – a atriz Sandra Bréa interpretando *Nem Pensar* (Zé Rodrix) (RODRIX, 1974, lado B, faixa 2); e 3 – a atriz Marília Pêra interpretando *Shirley Sexy* (Fred Falcão/A. Medeiros) (FALCÃO, MEDEIROS, 1971, lado A, faixa 1). Trata-se, pois, de uma forma de obter exclusividade sobre parte do produto, ainda mais quando se trata de sujeitos que comumente não se empenhavam profissionalmente na arte musical.

¹¹¹ Embora no selo do referido Compacto conste a produção de 1974, é impossível que o mesmo tenha sido lançado neste ano, pois abaixo do título da música *Pavão Misterioso* vem a essencial informação comercial: “tema principal da novela Saramandaia”, de maneira que tudo indica que o Compacto é de 1976. Ademais, outro dado significativo é que o Compacto Simples foi lançado pelo selo RCA Victor, reservado aos artistas de maior prestígio, e não pelo RCA Vik, como ocorreu no lançamento do LP *O Romance do Pavão Misterioso*, em 1974, o que evidencia a crescente importância que Ednardo adquiriu junto a RCA em termos comerciais.

enquanto *Artigo 26* é a faixa tida como “música de trabalho” ou “carro-chefe” do LP *Berro*, lançado pelo artista em 1976 pela RCA (EDNARDO, 1976a, lado A, faixa 2)¹¹², o que já configura uma forma de promover o então novo LP de Ednardo, aproveitando a popularidade que o artista vivenciava profissionalmente nesse contexto. De fato, a estratégia parece ter surtido efeito, pois durante o ano de 1976, a música *Artigo 26* (Ednardo) ocupou a 94ª posição entre as 120 músicas mais executadas no Rio de Janeiro contando com 255 execuções no total (INFORMA SOM, 1976, p. 3).

Já o outro compacto – 4 Temas Nacionais de Novela: Saramandaia. Vol. 4 – distribui-se a partir da seguinte composição: Lado A: *Pavão Misterioso*, interpretada por Ednardo (Ednardo); *Xamêgo*, interpretada por Oneida (Luiz Gonzaga/Miguel Lima). Lado B: *Capim Novo*, interpretada por Luiz Gonzaga (Luiz Gonzaga/José Clementino); *Canção da Meia-Noite*, interpretada pelo Grupo Pílula (Zé Flávio). Ocorre que dos artistas que participaram da trilha sonora de Saramandaia, apenas Ednardo e Luiz Gonzaga eram contratados pela RCA. Assim, na impossibilidade de usar os fonogramas originais da novela no referido compacto por questões contratuais, a saber: *Xamêgo*, interpretada por Fafá de Belém, contratada pela Phonogram e *Canção da Meia-Noite*, interpretada pelo grupo Almôndegas, contratados pela Continental, a RCA optou por lançar o Compacto com outros intérpretes.

Já sobre o LP *O Romance do Pavão Misterioso*, lançado em 1974 e sem repercussão no período, na semana correspondente aos dias 18 a 24 de julho de 1976, portanto dois meses depois da estreia de Saramandaia, o LP alcançou a 4ª posição entre os cinco LPs mais vendidos no Rio de Janeiro, segundo o Jornal do Brasil (OS LPS mais vendidos, 1976, p. 13). No entanto, após pesquisar nos dados do IBOPE da referida semana, constatei que o referido LP não se encontra nem entre os dez mais vendidos (IBOPE, 1976d). É possível – já que só tive acesso às listagens do IBOPE –, que outra lista elaborada por outras empresas de pesquisa de mercado em circulação na época tenha fornecido essa informação ao periódico em questão. Quanto as disparidades de informações, elas podem ser entendidas como consequências da ausência de transparência referentes ao mercado de discos, no que diz respeito aos seus resultados comerciais. De igual maneira, decorria da ausência de confiabilidade das listas em circulação no período, fazendo com que outras surgissem justificadas pela necessidade de divulgação de dados reais e isto, claro, a partir da argumentação de cada uma que reivindicava

¹¹² Embora a canção *Berro*, de autoria de Ednardo (Lado A, faixa 1) seja também o título do seu LP lançado em 1976, a música *Artigo 26* foi a que mais se destacou entre o conjunto da obra.

para si a veracidade da informação¹¹³. Justamente por isso, inúmeras delas apresentavam resultados diferentes no que diz respeito aos produtos fonográficos mais vendidos e isto se dava, muitas vezes, pelos interesses comerciais daqueles que encomendavam tais pesquisas – em especial as gravadoras. Sobre essa afirmação:

Paradas e mais paradas de sucessos. Pelas lojas de discos, imprensa, rádio e televisão, listas de músicas mais vendidas correm soltas, numa sucessão de desencontros, equívocos, confusão – e inverdades. E o público, influenciado por pesquisas de discutível lisura e mal-disfarçados interesses, acaba comprando até o que não quer (SUCESSOS de verdade, 1977, p. 90).

A citação expõe esse aspecto significativo do período, no qual as listas das paradas de sucesso de diversas origens estavam constantemente em evidência nos veículos midiáticos e pretendiam com isso influenciar o gosto popular, subestimando assim o seu poder de escolha que deve ser levado em consideração nesse aspecto, por representar o exercício da sua individualidade no interior da sociedade de consumo (BARBOSA, 2004).

Voltando ao que diz respeito à projeção de Ednardo, é perceptível que, além da trilha sonora de Saramandaia, que veiculou a música *Pavão Mysteriozo* durante a maior parte da semana no período em que a novela esteve no ar, o mesmo fonograma circulou de diversas formas entre LPs, Compactos Simples e Compactos Duplos, tal qual já foi abordado no primeiro capítulo acerca dos diversos registros fonográficos de uma mesma música, a *Quatro Graus* (Fagner/Dedé Evangelista), após o VII FIC em 1972.

Quanto a popularidade de Ednardo no período, tal realidade se tornou evidente a partir dos resultados de suas obras no mercado fonográfico, de maneira que “Os dois elepês individuais de Ednardo atingiram, na estréia da novela, índices mais do que razoáveis: 40 mil (‘Pavão mysteriozo’) e 25 mil (‘Berro’) vendidos” (BAHIANA, 1976e, p. 43). Através desse dado, é possível dimensionar o impacto da popularização de seu nome pelo canal midiático da TV Globo, de maneira que, se no curso de dois anos, a venda do LP *O Romance do Pavão Mysteriozo* não atingiu as expectativas esperadas nem pela gravadora e nem pelo artista, com sua canção em evidência na TV Globo, o crescimento da vendagem foi expressiva,

¹¹³ Como solução para essa questão, a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) resolveu criar em 1975 aquela que seria, pelo menos a partir de sua visão e interesses, a lista oficial que, segundo a própria, seria comprometida com a verdade e, por isso, credora de confiança. Para tanto, a referida associação criou a Parada Nacional de Discos (Pandisc) que contou com o serviço de pesquisa do Instituto Paulista de Pesquisas de Mercado (IPPM) para elaborar as listas dos produtos fonográficos mais vendidos. Sobre as listagens elaboradas pela Pandisc, elas eram, segundo a ABPD, resultantes de pesquisas realizadas diretamente nas lojas de discos, com levantamentos estatísticos no ato da compra e ocorriam preponderantemente no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. A justificativa dada para a concentração de suas atividades nessa região foi: “elas representam cerca de 60% do mercado nacional e geram todos os lançamentos” (SUCESSOS..., 1977, p. 92).

favorecendo inclusive na comercialização seu LP de 1976, segundo o que é informado pelo jornal.

De fato, *Pavão Misteriozo* é a música de Ednardo que mais obteve grandes resultados comerciais. Seu sucesso foi tão grande que até mesmo o artista demonstrava no período certo enfado diante da constante evidência da sua canção na mídia de maneira geral.

Na vitrola, o disco era de um grupo novo, de origem desconhecida, nenhuma divulgação, mas o som muito competente, o Fazenda Modelo. Ednardo entrou, ouviu, e gostou: a faixa em questão era um pot-pourri de Luiz Gonzaga. Alguém perguntou se ele conhecia o grupo – “só de nome” – e se sabia que eles tinham gravado o “Pavão misteriozo”. Não, ele não sabia. E quer ouvir? Um sorriso entediado e um aceno na mão foram a resposta. Negativa, é claro. Ednardo tem bons motivos para estar cheio do “Pavão”. Mas, ao mesmo tempo, é grato ao bicho que impulsionou sua dura carreira de perpétuo “novo” da música popular (Ibidem).

Sobre a difusão do fonograma de mesmo nome, Fagner, ao dimensionar o impacto que a canção inserida na abertura de Saramandaia passou a ter na carreira de seu contrerrâneo, fez o seguinte comentário: “O Ednardo tomou uma paulada muito grande com o ‘Pavão misterioso’. Acho que cada vez que ele dorme e lembra do ‘Pavão’ deve dar uma dor de cabeça” (BAHIANA, 1977b, p. 35).

Quadro 1 – Comparativo entre vendas e execuções mensais de Ednardo (Compacto Simples *Pavão Misteriozo* – 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)
Mai *	3	2	13	4
Jun	1	1	4	1
Jul	3	2	6	2
Ago**		8	8	4
Set***				11
* Mês da estréia da telenovela Saramandaia. Antes dessa data, não há qualquer registro nas listas do IBOPE que dizem respeito ao fonograma <i>Pavão Misteriozo</i> . ** Último registro do fonograma entre os mais vendidos. *** Último registro do fonograma entre os mais executados.				

Fonte: IBOPE, 1976c, 1976d, 1976e, 1976f; IBOPE, 1976a, 1976b.

A partir das informações contidas no quadro, é perceptível alguns aspectos da difusão da canção *Pavão Misteriozo*, de Ednardo:

1) Primeiramente, é importante não perder de vista que estou me referindo em termos de grande audiência. Logo, o que está sendo analisado é o impacto das altas vendas e execuções na larga projeção artística. Isso não quer dizer que, estando fora das listas do

IBOPE, o artista era anônimo por completo, sobretudo considerando o que foi abordado sobre as limitações e contradições desse tipo de fonte.

2) As posições de vendas são inferiores às de execução – com exceção do registro do mês de junho, em que o produto aparece em primeiro lugar em ambas as categorias. É possível supor que se trata de uma estratégia da indústria que recorre ao rádio e televisão para veicular seus produtos, atraindo assim a atenção de um público consumidor em potencial, gerando nesse movimento o que Shuker (1999, p. 209) entende por *lógica circular*, na qual as execuções radiofônicas influenciam as vendas de fonogramas e vice e versa, servindo assim como canal utilitarista que dá a conhecer ao grande público sobre aquilo que se encontra disponível no mercado, uma vez que algo só pode ser consumido a partir do conhecimento que se tem sobre sua existência.

3) O período de larga vendagem e execução do fonograma *Pavão Misteriozo* não ultrapassou o período de exibição da novela Saramandaia. Isso é perceptível quando se constata que somente em maio de 1976 – mês de sua estréia – a referida canção se popularizou efetivamente, mas a mesma sumiu das listas do IBOPE antes mesmo do fim da novela, exibido em 30 de dezembro de 1976.

4) Não consta nas listagens do IBOPE qualquer referência ao LP *O Romance do Pavão Misteriozo*, nem em 1974, ano do lançamento, e nem em 1976, ano de exibição da novela que teve como tema de abertura a música *Pavão Misteriozo*. Isso é um indício de que a grande visibilidade de Ednardo não foi através do referido LP em sua totalidade, mas sim somente através do fonograma partícipe da trilha sonora da telenovela Saramandaia.

Por tudo isso, *Pavão Misteriozo* alcançou altos índices de difusão nas rádios em 1976, contribuiu para a movimentação do mercado fonográfico nacional, foi regrava no mesmo ano (EDNARDO, 1976f, lado A, faixa 5) e posicionou Ednardo num patamar de popularidade antes desconhecido pelo mesmo, uma vez que a música ficou “em todos os ouvidos e em todas as paradas graças aos mistérios de seu misteriozo ‘Pavão’” (MOTTA, 1976, p. 38).

3.3.2 *Alucinação e Falso Brilhante: relações de apadrinhamento de Elis Regina na ampla projeção de Belchior em 1976.*

Se Ednardo atingiu o ápice de sua fama através da TV Globo, reverberando assim seu trabalho no mercado fonográfico entre LPs, Compactos Simples e Duplos e trilha sonora de telenovela, Belchior assumiu posição semelhante, mas por outras vias que não a televisão.

Após vencer o IV Festival Universitário de Música Brasileira, ele se deparou com o repentino esquecimento, legando-lhe novamente ao anonimato. Nem a música *Na Hora do Almoço*, a grande vencedora, nem o LP *Belchior*, lançado em 1974, conseguiu projetá-lo na esfera profissional da MPB para o grande público.

Todo mundo, inclusive ele mesmo, achou que o sucesso tinha chegado, a renovação se instalara na música brasileira e tudo de bom ia acontecer com esse cearense que já tinha comido o pão que o diabo amassou. Mas não houve nada: Belchior foi para São Paulo, atraído pela força da gravidade cultural que vitima quase todos os nordestinos de sua idade. E foi um longo silêncio (BAHIANA, 1976a, p. 33).

Esse silêncio sobre sua obra musical só foi rompido em 1976 com o lançamento do seu segundo LP – *Alucinação* –, já na gravadora Phonogram (BELCHIOR, 1976a). Até esse momento, Belchior compôs o vasto grupo de artistas surgidos nos primeiros anos da década de 1970 que enfrentaram dificuldades para a difusão de suas obras fonográficas, realidade essa que foi partilhada entre seus conterrâneos Fagner e Ednardo que “seguraram uma muito pesada. A chamada *batalha braba*, ainda agravada pela total recessão dos musicais na televisão e das oportunidades para artistas novos nos festivais de música. Gravadoras não estavam a fim de arriscar em novidades” (MOTTA, 1976, p. 8, grifo do autor). Portanto, a década de 1970, pelo menos na sua primeira metade, se distinguiu da década anterior, na qual os artistas dispunham de vastos canais de visibilidade com maior abundância, realidade essa que foi modificada no contexto posterior, com o advento da telenovela e outras programações que não eram mais essencialmente musicais, assim como o fim do ciclo da *Era dos Festivais*, nas palavras de Mello (2003). Nesse cenário de ausência de espaços, “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” (MORAES; CAMBARÁ, 1976, p. 25).

Tal realidade marcou sensivelmente os primeiros anos de carreira dos artistas cearenses. Por serem estreantes, encontraram diversos obstáculos para a consolidação de seus nomes enquanto compositores e intérpretes. No caso de Ednardo e Belchior, a falta de divulgação de seus trabalhos inicialmente lançados foi em grande medida responsável pela

reduzida projeção de suas músicas¹¹⁴. Pelo menos no caso de Belchior, o artista afirmou que atuou em todos os processos de gravação e lançamento do seu disco, mas que talvez por ser estreante e inexperiente, assim como não ser igualmente um profissional qualificado nessas áreas específicas e nem detentor de conhecimentos acerca dos esquemas de promoção, o seu disco passou despercebido pelo grande público. Sobre o LP *Belchior*, disse o artista em 1976: “Na verdade eu fiz um em 1973, na Chantecler. 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*” (BAHIANA, 1976a, p. 33, grifo meu).

Ao dizer que seu primeiro LP de carreira não serve como parâmetro para marcar a inauguração de sua fase profissional, é perceptível tanto o reduzido alcance do mesmo no mercado ou em termos de audiência, como a própria precariedade técnica do mesmo, que teve grande parte de sua fase de produção coordenada por Belchior e justamente prejudicada por sua inexperiência nesse exercício profissional. Sendo assim, apesar da falta de êxito comercial de seu primeiro LP, ele viu sua realidade ser transformada após o despertar da atenção de Elis Regina sobre algumas de suas composições, as quais foram incluídas em seu espetáculo no final de 1975. E foi com a publicização das músicas *Como Nossos Pais* e *Velha Roupas Coloridas*, tanto no espetáculo *Falso Brilhante* de Elis Regina como no seu LP que leva o mesmo nome de seu show (REGINA, 1976), que Belchior passou a ser exaltado inicialmente como compositor. Sobre a opinião desta artista e suas motivações:

Elis Regina, deslumbrada com o talento de Belchior, declara: “Belchior não faz nada por fazer, não vive de paetês e lantejoulas, e descreve muito bem a exploração do nosso subdesenvolvimento cultural. 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” (PENIDO; SOUZA, 1975, p. 80).

Elis, que já tinha se interessado por composições de Fagner e sido uma das personagens fundamentais para o seu lançamento enquanto artista profissional, desempenhou no final de 1975 a mesma função de madrinha, mas agora de Belchior, seu novo colega recém contratado pela mesma gravadora – a Phonogram –, inclusive abrindo caminho para o lançamento do LP do mesmo no ano seguinte.

Elis Regina, escolhendo *Como Nossos Pais* para abrir a segunda parte de *Falso Brilhante* é mais do que um bom sinal: *ela vai preparando terreno para a entrada de Belchior, afinal, na difícil superfície do mundo da música & espetáculos. E Elis é*

¹¹⁴ Como já foi exposto no capítulo 1, na ocasião do lançamento do primeiro LP de Fagner, a gravadora Phonogram realizou a divulgação do mesmo em diversas rádios através do Compacto promocional com depoimentos de artistas e demais pessoas de prestígio na mídia seguido de trechos de algumas das músicas contidas em seu primeiro LP. Em relação aos primeiros LPs de Belchior e Ednardo – quanto a este último, me refiro especificamente ao *O Romance do Pavão Misterioso*, seu primeiro trabalho fonográfico individual –, os mesmos não puderam contar com o apoio promocional de suas gravadoras.

*uma boa madrinha: que o digam João Bosco e Aldir Blanc*¹¹⁵ (BAHIANA, 1976a, p. 33, grifo meu).

De fato, a inclusão das composições de Belchior em seu espetáculo e posteriormente em seu LP *Falso Brilhante* parece ter servido como uma forma de abertura do caminho deste artista rumo ao reconhecimento do grande público. E tal estratégia pode ser também analisada a partir da lógica comercial da própria gravadora Phonogram, com quem ambos tinham contratos. Sobre isso:

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 Brilhante**, de Elis Regina, continuam sendo os destaques na área da música popular brasileira (CARVALHO, 1976, p. 8, grifos do autor).

Essa citação gera reflexões indispensáveis para a compreensão acerca da fundamental importância da cantora para a carreira profissional do artista cearense, pois ela sugere, ainda que implicitamente, uma lógica comercial de promoção do nome do compositor de *Como Nossos Pais*, na qual com o lançamento do LP *Falso Brilhante* antes do LP *Alucinação*, as expectativas em torno das canções do compositor poderiam crescer. Uma vez que parte do público consumidor de discos que conferiu as composições de Belchior na voz de Elis, poderia vir a passar a ter curiosidade sobre o disco que estava prestes a ser inserido no mercado. Isso, ao que tudo indica, foi um dos fatores que concorreu para a boa recepção do LP *Alucinação*, lançado no primeiro semestre de 1976, e que chegou a alcançar o expressivo número de “150 000 exemplares” vendidos segundo a revista *Veja* (UMA vitória?, 1977, p. 102).

A partir do lançamento desses LPs, consegui obter, através das listagens do IBOPE daquele ano, alguns dados significativos sobre o êxito desses produtos no mercado de discos, conforme organizei no quadro abaixo:

¹¹⁵ João Bosco e Aldir Blanc são reconhecidos na MPB por canções famosas feitas em parceria. Os mesmos tiveram três músicas incluídas no LP *Falso Brilhante*, a saber: *Um Por Todos* (BOSCO; BLANC, 1976c, lado A, faixa 4); *Jardins de Infância* (Idem, 1976a, lado B, faixa 1) e *O Cavaleiro e os Moinhos* (Idem, 1976b, lado B, faixa 4), todas as três em parceria (REGINA, 1976). Assim, Elis Regina ficou conhecida no curso de sua carreira por ter desempenhado também o papel de reveladora de novos compositores da MPB, como os citados anteriormente, além de Belchior e tantos outros (PACHECO, 2009).

Quadro 2 – Comparativo entre vendas e execuções mensais dos LPs *Alucinação* (Belchior) e *Falso Brilhante* (Elis Regina)

1976	Belchior (LP <i>Alucinação</i> – Phonogram)				Elis Regina (LP <i>Falso Brilhante</i> – Phonogram)			
	1	2	3	4	5	6	7	8
Jan								
Fev								
Mar						9	7	4
Abr						7	5	1
Mai				9		5	5	1
Jun		14	9	6		6	4	1
Jul		9	7	3	7	3	3	1
Ago		8	5	3		12	2	1
Set	6	4	6	2		9	5	1
Out		12		8		10	8	7
Nov				15		11		7
Dez						19		
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, 1976c, 1976d, 1976e, 1976f; IBOPE, 1976a, 1976b.

A partir dele é possível notar como o trabalho de Elis Regina favoreceu em certos aspectos a projeção de Belchior em 1976, tendo em vista que sua estruturação consistiu no levantamento das posições mensais dos LPs dos dois artistas entre os mais vendidos e executados nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo¹¹⁶.

1) Constata-se que Belchior apresentou maior permanência nas listas de vendas e execuções da cidade de São Paulo. Igualmente, Elis Regina permaneceu por mais tempo nas listas de vendas. Já na de execuções, embora a artista tenha permanecido por um mês a mais nas listas do Rio de Janeiro, seus melhores resultados foram em São Paulo, onde permaneceu durante seis meses seguidos em primeiro lugar. A partir das informações contidas no quadro, é perceptível as distinções entre os mercados dessas localidades, o que evidencia diferenças de audiência nessas duas cidades, apesar da relativa aproximação geográfica.

¹¹⁶ Sobre isso, importa destacar que o limite do *ranking* varia entre as modalidades de venda e execução nas duas cidades.

2) O fato da maior receptividade do público para o LP de Elis Regina ter sido em São Paulo pode estar relacionado a longa permanência do espetáculo da cantora naquela cidade¹¹⁷, enquanto que no Rio de Janeiro não houve nenhuma apresentação (Cf. DUTRA, 1978, p. 1).

3) Com exceção das vendas no Rio de Janeiro – onde ambos só alcançaram uma única vez a posição entre os dez mais vendidos nas listas mensais –, a permanência de Elis Regina nas listas é mais longa do que Belchior. Por isso, sou levado a crer que o fato de ela ter lançado seu LP primeiro e ter figurado nas listas antes dele reforça a suposição de que seu LP e ela mesma, enquanto intérprete de suas composições no show *Falso Brilhante*, abriram caminho para a recepção do LP de Belchior pelo público consumidor. É claro que deve ser levado em consideração que ela era uma cantora de grande prestígio na área da MPB desde a segunda metade da década de 1960, diferente de Belchior que até então não era amplamente conhecido entre o grande público. Tal fato configura um sistema de apadrinhamento, tal qual ocorreu com Fagner anos antes, e se mostrou eficaz, tendo em vista o prestígio de Elis Regina para tal realização.

4) Apesar da projeção de Elis ter favorecido o trabalho de Belchior, através da popularização de músicas como *Velha Roupas Coloridas* e *Como Nossos Pais*, a música mais executada do LP de Belchior foi *Apenas um Rapaz Latino Americano*, – como será visto mais adiante –, o que evidencia que não há uma total dependência do artista nesse regime de apadrinhamento.

5) Na modalidade *execuções*, não se pode precisar o critério da lista, pois os documentos informam o LP e não uma música específica enquanto “mais executada”, dando a entender que o LP na sua totalidade é executado pelas rádios, o que parece ser na grande maioria dos casos impraticável, pois geralmente se escolhe uma “música de trabalho” no conjunto fonográfico para divulgação nas rádios, mas dificilmente o LP inteiro.

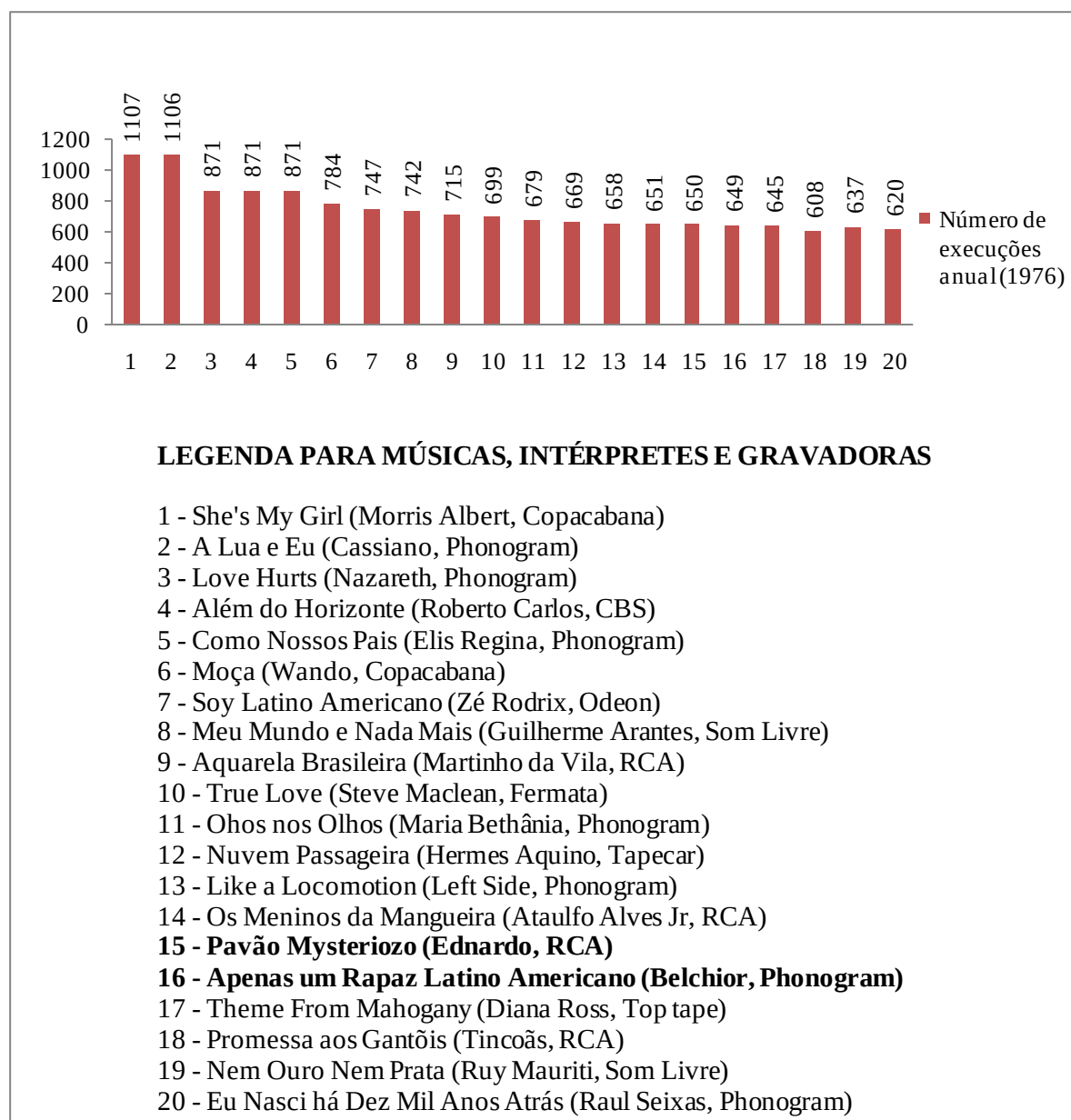
6) Assim como no caso do Compacto Simples *Pavão Misterioso*, de Ednardo, as posições de vendas são inferiores às de execução. É possível supor que se trate de uma estratégia da indústria que recorre à rádio e televisão para veicular seus produtos, atraindo assim a atenção de um público consumidor em potencial ao dar-lhes a conhecer sobre as novidades musicais postas em oferta no mercado, promovendo nesse processo uma *lógica circular* (SHUKER, 1999) em que há o estímulo ao consumo através da informação sobre o que está sendo ofertado no mercado por intermédio dos veículos midiáticos.

¹¹⁷ Segundo o Jornal do Brasil, o espetáculo *Falso Brilhante* foi um grande êxito musical do ano 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. SOUZA, 1976b, p. 8).

Pelo que pôde ser constatado até então, Belchior, assim como Ednardo, experimentou pela primeira vez altos índices de audiência enquanto artista da MPB em 1976. Porém, diferente de seu conterrâneo, que teve como canal de projeção a TV Globo, através da telenovela *Saramandaia* e só conseguindo emplacar de maneira mais evidente apenas sua canção *Pavão Misterioso*, Belchior obteve largo sucesso tendo como canal de divulgação o espetáculo e o disco de Elis Regina daquele ano que atraiu em grande medida a atenção de parcela do público para o seu LP *Alucinação*. No curso desses acontecimentos, o público passou gradativamente a ter contato com o seu trabalho por ele mesmo interpretado a ponto do fonograma *Apenas um Rapaz Latino Americano* alcançar altos índices de execução nas rádios e garantir a Belchior a experiência de um primeiro momento de sucesso. Percebe-se no percurso desses dois artistas cearenses situações totalmente distintas, mas que concorreram para alcançar um resultado em comum: a grande audiência.

Isto posto, os cearenses Belchior e Ednardo encerraram o ano de 1976 entre os mais executados pelo menos nas rádios do Rio de Janeiro¹¹⁸, conforme tabela a seguir:

¹¹⁸ A isso é possível somar o êxito da música *Como Nossos Pais* na interpretação de Elis Regina, que ocupou a 5ª posição.

Quadro 3 – Lista das 20 músicas mais executadas na cidade do Rio de Janeiro (1976)

Fonte: INFORMA SOM, 1976, p. 1¹¹⁹.

Um dado interessante dessa lista é que reforça a ideia acerca do poder midiático que a TV Globo possuía, pelo menos no período, de veicular músicas em suas programações de maneira geral – e em especial nas telenovelas –, é que das vinte músicas mais executadas no Rio de Janeiro, pelo menos doze estavam diretamente ligadas a lançamentos pelo selo Som

¹¹⁹ A música *Promessas ao Gantôis*, de Tincoãs aparece em 18º lugar, com 608 execuções. No entanto, do 19º lugar ao 23º lugar – a saber: *Nem ouro nem prata*: Ruy Mauriti, Som Livre; *Eu nasci há dez mil anos atrás*: Raul Seixas, Phonogram; *Moça Criança*: Agepê, Continental; *All by myself*, Eric Carmen, Odeon e *Juventude transviada*: Luiz Melodia, Som Livre – os resultados de execução são superiores às 608 da referida música. Certamente trata-se de um equívoco na elaboração da lista (INFORMA Som, 1976, p. 1).

Livre. Isso se dava, como já foi mencionado, pelo fechamento de contrato entre a Som Livre e as gravadoras com fins de uso pela primeira dos fonogramas da segunda. A exceção, é claro, é quando o fonograma já pertence originalmente a Som Livre, por exemplo: *Meu Mundo e Nada Mais* (Guilherme Arantes) e *Nem Ouro Nem Prata* (Ruy Maurity/José Jorge). Assim, consegui mapear as seguintes canções e suas inclusões nos produtos lançados pela Som Livre entre coletâneas e trilhas sonoras de telenovelas:

- 1) *She's My Girl* – Morris Albert, Copacabana (ALBERT, 1976, lado A, faixa 3).
- 2) *A Lua e Eu* – Cassiano, Phonogram (CASSIANO, MOTOKA, 1976a, lado A, faixa 3; 1976b, lado A, faixa 3).
- 3) *Moça* – Wando, Copacabana (WANDO, 1975, lado A, faixa 1).
- 4) *Soy Latino Americano* – Zé Rodrix, Odeon (RODRIX, LIVI, 1977, lado A, faixa 1).
- 5) *Meu Mundo e Nada Mais* – Guilherme Arantes, Som Livre (ARANTES, 1976, lado A, faixa 5)¹²⁰.
- 6) *True Love* – Steve Maclean, Fermata (NIXON, 1976, lado A, faixa 1).
- 7) *Nuvem Passageira* – Hermes Aquino, Tapeçar (AQUINO, 1976, lado B, faixa 1; 1977, lado B, faixa 1).
- 8) *Os Meninos da Mangueira* – Ataulfo Alves Jr, RCA (HORA; CABRAL, 1976, lado A, faixa 6).
- 9) *Pavão Misterioso* – Ednardo, RCA (EDNARDO, 1976e, lado A, faixa 7)¹²¹.
- 10) *Apenas um Rapaz Latino Americano* – Belchior, Phonogram (BELCHIOR, 1977, lado B, faixa 8)¹²².
- 11) *Theme From Mahogany* – Diana Ross, Top Tape (MASSER; GOFFIN, 1976, lado B, faixa 6).
- 12) *Nem Ouro Nem Prata* – Ruy Maurity, Som Livre (MAURITY; JORGE, 1976, lado A, faixa 3)¹²³.

Através dos resultados comerciais expostos sobre os trabalhos fonográficos de Ednardo e Belchior, é possível afirmar que foi no ano de 1976 que os mesmos conseguiram concretizar o objetivo de consolidarem-se enquanto artistas profissionais, assim como serem incluídos no círculo de artistas famosos da MPB. Foi neste ano, portanto, que seus nomes e suas obras obtiveram ampla projeção. No curso dessas realizações, ainda havia Fagner que

¹²⁰ Fonograma originalmente produzido pela Som Livre.

¹²¹ Saramandaia não contou com uma trilha sonora internacional.

¹²² Interpretada pelo grupo O Som do Sucesso, que, ao que consta na contra-capla do LP, são contratados da Discos Japoti.

¹²³ Fonograma originalmente produzido pela Som Livre.

trabalhava no sentido de emplacar um grande sucesso musical. O que não ocorreu em 1976. No entanto, sua trajetória artística e profissional tomou novos contornos nesse ano, o que concorreu para alcançar o sucesso posteriormente.

3.3.3 O novo *Rei da Juventude*?: a contínua batalha pela consolidação artística e profissional de Raimundo Fagner.

Em 1976 o artista baiano Raul Seixas lançou comercialmente a canção *Eu Também Vou Reclamar*, composição em parceria com Paulo Coelho. A mensagem de Raul veiculada naquele ano expressou várias questões gerais do seu cotidiano e em especial acerca da profissionalização do artista, razão pela qual a destaco aqui: “[...] pra fazer sucesso, pra vender disco de protesto, todo mundo tem que reclamar. Eu vou tirar meu pé da estrada e vou entrar também nessa jogada e vamos ver agora quem é que vai ‘guentar’” (SEIXAS; COELHO, 1976, lado B, faixa 1). Trata-se de uma visão do artista sobre sua condição profissional e sua forma de percepção acerca dos acontecimentos daquele ano em seu ambiente de atuação¹²⁴.

De fato, a corrida para a gravação do LP do ano é algo que já era previsto no calendário de compromissos de qualquer artista contratado por gravadoras, no qual o mesmo por vezes *tira o pé da estrada*, interrompendo assim outras atividades paralelas de seu ofício, tais como espetáculos e turnês e iniciando os exercícios de gravação. Trata-se de uma fase especial em que o artista juntamente com a gravadora prepara o produto para disputar no interior do mercado de discos, visando assim a produção de um fonograma que tenha o potencial de emplacar nas paradas de sucesso do mês ou do ano, objetivo esse essencial no ambiente das ações da indústria fonográfica.

No interior dessa realidade, Raul Seixas ainda evidencia as distinções existentes na atividade artística e profissional nessa área ao dizer que em seu cotidiano “Dois problemas se misturam: a verdade do universo e prestação que vai vencer” (Ibidem), deixando como mensagem que se por um lado há a atenção dos autores de inserir na obra musical a essência própria dos problemas humanos e seus aspectos mais profundos – espirituais, existenciais e assim por diante – próprio da qualidade artística; há, igualmente, a inserção de problemas de ordem diária, estimuladas pela lógica capitalista de sobrevivência, tais como a necessidade de

¹²⁴ É também exposta na letra referências a canções de outros artistas que gravaram em 1976, como o caso de Belchior com *Apenas um Rapaz Latino Americano*; Hermes Aquino com *Nuvem Passageira*, dois grandes sucessos radiofônicos de 1976 como já foi visto. Há referência também à música *Para o Mundo Que Eu Quero Descer*, de Silvio Brito (BRITO, 1976, lado A, faixa 1).

produção através do trabalho, os compromissos do cidadão com os impostos e a sobrevivência pela via do dinheiro, etc., o que é parte evidenciadora do aspecto profissional nessa área específica.

O que pode ser extraído de sua mensagem é justamente a crítica ao ambiente de produção musical voltado para o consumo, onde as mensagens de protesto ao sistema político ditatorial vigente, assim como à sociedade e suas complexidades, eram apropriadas sistematicamente pela indústria cultural. De igual maneira, as críticas direcionadas ao modelo de sucesso a ser trabalhado, exercitado e alcançado no interior da esfera profissional da música, através dos gêneros musicais em alta, eram elementos que, quando estimulados e convertidos em produto pelas gravadoras, eram lançados no mercado dando aos seus consumidores uma obra musical por vezes vinculada a uma imagem revolucionária previamente constituída do artista, embora até mesmo essa imagem passasse pelo processo de construção de um produto por parte do sistema fonográfico comercial¹²⁵.

Embora o artista exponha em *Eu Também Vou Reclamar* a condição profissional dos seus pares atrelada à lógica produtiva da indústria fonográfica, é importante reconhecer que, mais do que a simples lógica de divisão de tarefas entre o mundo dos espetáculos e as atividades em estúdios, havia outras formas de exercício profissional marcadas por resistências e desejo por visibilidade no interior desse círculo de difícil penetração, dadas as exigências e interferências que por vezes as gravadoras realizavam sobre o trabalho de muitos artistas, sendo essas ações o cerne de graves contendas entre contratantes e contratados. Como exemplo disso faço uma reflexão acerca da situação de Fagner no momento específico de sua carreira no qual esteve desvinculado profissionalmente de qualquer gravadora por cerca de seis meses (Cf. XAVIER, 1976d, p. 6; 1976c, p. 2). Nesse período será visto que mesmo sem apoio de gravadoras, Fagner seguiu com o objetivo de difundir sua obra musical pela via dos espetáculos.

Logo após ter lançado o LP *Ave Noturna* em 1975 pela gravadora Continental, ele acabou sendo desligado da mesma pouco tempo depois, partindo para novas batalhas profissionais. Assim, entre o final de 1975 e o ano de 1976 o artista passou a se apresentar em shows, em diversos locais do país, dentro de um esquema independente de gravadoras. Apresentações dessa natureza parecem ter sido essenciais para manter o artista em atividade

¹²⁵ É o que pode ser percebido, por exemplo, nas primeiras obras de Belchior, em especial no LP *Alucinação*, no qual, segundo Morelli (2009, p. 189), há um forte conteúdo contestador ao “passado musical” do Brasil. Com isso, “Belchior já tinha optado por uma forma de contestação que não deixava também de ser estratégica em relação ao objetivo de ascensão no campo artístico”.

profissional e evidência pública, mesmo sem contar com o apoio promocional de gravadoras e a possibilidade do lançamento de um trabalho fonográfico no futuro.

Figura 18- Fagner, possivelmente em apresentação do show *Astro Vagabundo*, estreado no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 25 de março de 1976. Antes dessa estréia, o artista se apresentou em outras cidades do Nordeste com o mesmo espetáculo. Imagem disponível na matéria *Ao vivo*, publicada pela revista *Veja* em abril de 1976.



Fonte: CHRYSÓSTOMO, 1976a, p. 108

No interior dessa realidade, Fagner estreou em 25 de março de 1976 o show *Astro Vagabundo*¹²⁶, com repertório dos seus dois primeiros LPs, além da música *Sinal Fechado*, de

¹²⁶ 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. MOTTA, 1975a, 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” (CHRYSÓSTOMO, 1976a, p. 108).

Paulinho da Viola (Cf. O ASTRO vagabundo que antecipa o fim do mundo, 1976, p. 8). O show ficou em cartaz do dia 25 ao dia 29 na sala Corpo e Som do Museu de Arte Moderna (MAM). Sobre esse espetáculo, o Jornal do Brasil afirma, em edição do dia 10 de novembro de 1976: “Em março, durante uma semana, o *show* de Fagner no MAM bateu todos os recordes de bilheteria deste ano no teatro – Cr\$ 50 mil em cinco dias” (SILVEIRA, E., 1976, p. 5, grifo da autora)¹²⁷.

O resultado, para quem acompanhou as quatro apresentações cariocas, pareceu o anúncio de um próximo e gradual estouro de bilheteria, do tipo ocorrido com Milton Nascimento. Dentro e fora do MAM, todas as noites, uma pequena multidão cantou com seu autor-cantor, proporcionando, enfim, os sinais exteriores de um irrefutável sucesso. No palco, sozinho, Fagner provou ser uma das presenças básicas da mais atual música brasileira (CHRYSÓSTOMO, 1976a, p. 108).

Embora o texto se refira a uma “pequena multidão”, é evidente que o espetáculo atingiu altos índices de audiência e bilheteria, uma vez que não houve espaço suficiente no ambiente que comportasse a presença de todos que ali compareceram no intuito de apreciar o show, o que comprova o êxito de Fagner nessas apresentações em termos de público e bilheteria, conforme já foi dito pelo Jornal do Brasil.

Outros shows foram igualmente apresentados contando com a colaboração deste artista, como o espetáculo *Encontro de MPB*, realizado no teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, com participação vários nomes como Paulinho da Viola, Gonzaguinha, Terezinha e Macalé (Cf. SHOW, 1976b, p. 7); o *Ação Entre Amigos*, atração musical que também contou com nomes de vários artistas, sendo eles em sua maioria vinculados à gravadora Odeon¹²⁸ (Cf. SHOWS, 1976a, p. 39); e o *Profissão: Música*, que tinha como proposta realizar uma “Série de shows/depoimentos reunindo diversos compositores/cantores de atualidade, discutindo o seu trabalho” (Idem, 1976b, p. 39), estando Fagner entre eles.

¹²⁷ O êxito do show foi confirmado meses antes pelo jornal Diário de Pernambuco, ao informar, na ocasião em que Fagner realizaria o mesmo show em Recife, que “O espetáculo fez grande sucesso, recentemente, em sua temporada no Museu de Arte Moderna, tendo inclusive batido recorde de bilheteria” (COUTINHO, 1976, p. 11). Assim, além de confirmar a informação anteriormente citada aqui, confirma igualmente que o artista não encerrou suas atividades, seguindo com seu trabalho, mesmo desvinculado de uma gravadora.

¹²⁸ Segundo anúncio publicado no Jornal do Brasil, são eles: Milton Nascimento, Paulinho da Viola, Leny Andrade, Egberto Gismonti, Alaíde Costa e Maria Gata Mansa: os artistas que se apresentaram no show, mas que por ter seus nomes apartados dos demais no referido anúncio e que por isso suponho não terem vínculo contratual com a Odeon são: Nana Caymmi, Joyce, Toninho Horta, além de Fagner. (Cf. JORNAL do Brasil, 1976, p. 7).

Figura 19- Chamada publicitária para o show *Encontro de MPB*.



Fonte: SHOW, 1976b, p. 7.

Assim, o que é perceptível nessa fase específica de sua carreira é que o mesmo seguiu com o intento de publicizar seu trabalho através de apresentações ao vivo, dada a impossibilidade naquele momento de trabalhar um novo produto fonográfico, já que o mesmo não possuía qualquer vínculo contratual com gravadoras. Por isso, embora o artista estivesse exclusivamente dedicado na batalha profissional pela via dos espetáculos – o que parece não possibilitar de maneira mais efetiva a difusão de sua obra do que através do mercado fonográfico, por este possuir maior poder de popularização, dada a capacidade de potencializar a circulação da obra artística, assim como do seu artista idealizador, devido a aquisição das músicas e execução no momento que for de desejo do ouvinte –, 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..., 1976, p. 8). A isso pode ser somado o crescente interesse do público pelos seus trabalhos anteriores, em especial o seu primeiro disco, lançado pela Phonogram, “cujo primeiro disco, tirado de catálogo pela Phillips, já foi vendido por um juiz, em Natal, por Cr\$ 600,00” (Ibidem).

Sobre esse dado, é interessante como de alguma forma isto evidencia o crescente interesse de alguns consumidores sobre a obra de Fagner. Trata-se de um fenômeno curioso

característico, a princípio, de colecionadores a compra de determinado conteúdo por valores elevados. Não sei se foi propriamente esse o caso, uma vez que pela informação fornecida ao jornal, não é possível tomar conhecimento acerca da motivação do comprador em se dispor a pagar vultuosa quantia pelo referido disco. Mas sobre esse episódio e para ser mais preciso, o valor de Cr\$ 600,00, referente a compra do primeiro LP de Fagner três anos depois do seu lançamento, representava uma quantia acima do salário mínimo da época, que era de Cr\$ 532,80, estabelecido para as “regiões de maior desenvolvimento socioeconômico do país” (MAIOR aumento do salário atinge 41,46%, 1975, p. 15). O dado fica ainda mais impressionante quando comparado ao salário estabelecido para as “regiões mais atrasadas”, que era de Cr\$ 376,80, portanto, quase o dobro do valor desembolsado pelo comprador¹²⁹ (Ibidem). Ademais, vale ressaltar que a transação foi realizada em Natal, no Rio Grande do Norte, portanto, uma localidade que possivelmente se encaixava nesta última categoria, assim colocada nesses termos pelo jornal, embora o mesmo não especifique essas regiões.

Esse crescente interesse se evidencia a partir da medida que a gravadora Phonogram tomou em 1976, quando relançou o LP *Manera Fru Fru Manera* no mercado.

Na mesma tecla, pelo menos duas gravadoras já foram obrigadas a engulir (sic) profecias pessimistas apressadas a respeito da geração de novos que agora sobe ao trono da MPB. A Chantecler, que dispensou Belchior logo no primeiro LP (sem contar a Copacabana, que dispensou-o após o primeiro compacto). E a Phonogram, onde se encontra atualmente Belchior, que mandou andar Fagner e Luis Melodia. Arrepêndidas, as duas relançam na praça os três primeiros LPs de cada um de seus ex-contratados, no momento famosos e rentáveis (SOUZA, 1976a, p. 10)¹³⁰.

De fato, Fagner vivenciou em 1976 uma crescente popularização de seu nome desde o início de sua carreira, embora não tenha alcançado os altos índices de audiência e êxitos de vendas de discos, como ocorreu com os conterrâneos Belchior e Ednardo nesse mesmo ano. Isso permitiu que o artista continuasse mantendo um público numeroso nos seus espetáculos, como sugere o êxito do show *Astro Vagabundo*.

No que diz respeito ao relançamento do LP *Manera Fru Fru Manera*, é significativo o fato de que o mesmo entrou na lista do IBOPE entre os vinte fonogramas mais executados no mês de junho de 1976, ocupando o limite da lista – 20ª posição –, portanto, no mesmo mês

¹²⁹A fim de estabelecer um paralelo com a informação anteriormente exposta, em 1980, no curso da desaceleração do crescimento da indústria fonográfica no país e dos índices elevados de inflação nos primeiros meses daquele ano, João Araújo, então diretor geral da Som Livre e presidente da ABPD, informa que “o disco sempre custou entre oito e dez por cento do salário mínimo”, o que dá a entender que tal valor não era decorrente da crise, mas sim do próprio valor do produto no mercado (Cf. INDÚSTRIA do disco: diante da crise iminente, o esforço para não desafinar, 1980, p. 1). Trata-se, certamente, de um valor evidentemente elevado para os grupos de consumidores que tinham como renda um salário mínimo.

¹³⁰ Importa destacar que com a projeção dos artistas cearenses em 1976, o primeiro LP de Belchior foi igualmente relançado pela gravadora Chantecler, que aproveitou a larga popularidade do artista após o lançamento do LP *Alucinação*, lançado pela Phonogram naquele ano (BELCHIOR, 1976b).

da notícia veiculada pelo Jornal do Brasil (IBOPE, 1976a). Foi a primeira vez que um LP individual de Fagner adentrou em qualquer lista do IBOPE. Sobre isso, segundo o jornal do Brasil, o relançamento do LP *Manera Fru Fru Manera* em 1976 vendeu cerca de 15 mil unidades, o triplo do que vendeu a primeira edição, lançada em 1973 (Cf. SILVEIRA, E., 1976, p. 5). É possível supor que tal lançamento se deu tanto pela projeção e êxito que Ednardo e Belchior, cearenses assim como Fagner, vinham tendo no mercado fonográfico e na mídia, como pelo sucesso que as apresentações de Fagner vinha alcançando pelo país, em especial após sua temporada no MAM, em março de 1976.

Um dado que pode ser somado à popularização de Fagner no período foi a gravação que Roberto Carlos fez da música *Mucuripe* no seu LP de 1975 (FAGNER; BELCHIOR, 1975, lado B, faixa 6). Sobre isso, destaco um episódio curioso na vida pessoal de Fagner que evidencia o prestígio que o mesmo adquiriu como compositor ao ter uma música sua gravada por este artista¹³¹. Segundo o Jornal do Brasil, em certa ocasião, precisamente numa madrugada de agosto de 1976, Fagner e o escritor Abel Silva, ao saírem de um restaurante em Copacabana, foram abordados por oito policiais que lhes pediram documentos de identificação. Após a apresentação de suas carteiras de identidade, os mesmos insistiram que os dois amigos apresentassem algum comprovante que trabalhavam e que, na ausência deste, os mesmos seriam conduzidos à delegacia. Embora Fagner não dispusesse de documentos dessa natureza, o mesmo se identificou como compositor, tendo música gravada inclusive por Roberto Carlos no seu último LP, lançado no ano anterior. Assim, ao comprovar o que dizia cantando *Mucuripe* para os policiais, ambos foram liberados (Cf. AMARAL, 1976, p. 3).

Desse episódio, o que se pode extrair é que Fagner, embora não fosse identificado por aqueles sujeitos enquanto artista naquele momento, foi reconhecido enquanto compositor através de Roberto Carlos, o que foi também uma forma de agregar popularidade ao seu nome e sua obra. Isto posto, antes do grande sucesso alcançado por Belchior e Ednardo, Fagner “era 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”¹³² (FRANÇA, 1976, p. 1). E foi

¹³¹ No mesmo ano Vanusa gravou no LP intitulado *Amigos Novos e Antigos* a canção *Coração Americano*, de Fagner em parceria com Antônio Marcos. Acredito que o crescente interesse de intérpretes por suas composições concorreu para o seu crescimento profissional no período.

¹³² *Mucuripe*, como já foi dito, é uma parceria de Fagner e Belchior. No entanto, pelo fato de Fagner ter sido o autor que primeiro a 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 como no seu primeiro LP. Daí o aparente esquecimento de Belchior enquanto compositor da mesma. Como exemplo disso, destaco a fala de Roberto Carlos na ocasião em que cantou *Mucuripe* no seu

nesse cenário de popularização que Fagner declarou que seu objetivo enquanto artista era de ocupar a posição de “novo rei da juventude”, conforme foi noticiado no jornal Folha de São Paulo:

Sem rodeios, ele declarou, recentemente, sua pretensão: ser um novo “rei da juventude”. Em vez de RC, agora seria a vez de RF, Raimundo Fagner, cearense, apontado como um dos mais importantes compositores surgidos nos últimos anos. Magro, alto, desengonçado, um falso jeito de tímido, que enganou muita gente, durante algum tempo, na verdade, Fagner é muito decidido e não usa meias palavras para dizer o que pensa: “Realmente 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” (MORAES; CAMBARÁ, 1976, p. 25).

Tal declaração, dada num contexto de ampla projeção, êxitos comerciais e consolidação profissional de Belchior e Ednardo, revela a aspiração profissional de Fagner num momento em que o mesmo não estava vinculado a qualquer gravadora. Em sua fala, percebe-se a valorização de seu trabalho tanto por Isa Cambará, a autora do texto, como pelo próprio artista que acredita que o grande sucesso está próximo, dada a crescente recepção dos jovens ao seu trabalho, em especial no que diz respeito à presença numerosa de espectadores em suas apresentações. Mas o artista já adianta em seu discurso que não pretende abandonar a sua autonomia enquanto sujeito criativo, o que é a continuidade das críticas que o mesmo passou a direcionar desde o final de 1973 ao sistema mercadológico reinante no ambiente comercial da música.

Só que não serei um rei ingênuo. Não deixarei que me usem, usarei o poder da minha posição em benefício da arte, da música. O músico, hoje, tem o dever de exigir uma liberdade, pois a música é porta-voz do povo. E somente através dela é que o povo descobrirá suas energias. Por isso o compositor não deve entrar numa de fazer música para a elite. Quando digo que quero ser um novo rei da juventude, entenda-se: cansei de ser o compositor dos intelectuais (Ibidem).

Ao definir como objetivo a produção musical para um grande público, o artista estabelece em seu discurso uma oposição conceitual entre o gosto popular e o gosto tido como elitizado, promovido em grande medida pela crítica musical dos jornais. Sobre isso, Morelli (2009) ao expor a contraposição entre “crítica” e “público”, revela como isso caracterizou em grande medida a oposição conceitual entre “artista de prestígio” e “artista de consumo”. Nesse sentido, enquanto o primeiro é desenvolvedor de trabalhos fonográficos de elaborações complexas e voltado para um público específico – universitário, intelectualizado, apreciador de vanguardas musicais e assim por diante –; o segundo orienta o seu trabalho a partir das fórmulas de sucessos empregadas pela indústria fonográfica – a apropriação sistemática de

especial de fim de ano, exibido pela TV Globo em 31 de dezembro de 1975: “Todos os dias tem gente muito boa dando presentes maravilhosos. *Mucuripe* e *Amanheceu* são dois presentes sensacionais que Fagner e Benito di Paula nos deram” (1975 - ROBERTO Carlos Especial, 2014). Como pode ser visto, o artista esqueceu de mencionar Belchior, ou talvez até desconhecesse sua autoria na referida composição.

um gênero musical em alta no mercado ou de um artista em evidência e detentor de grandes êxitos musicais e índices de audiência, etc. No interior desse cenário, a crítica fundamentou gradativamente as suas atividades através da promoção elogiosa sobre os produtos fonográficos “de prestígio” nos periódicos em detrimento dos “de consumo”. No entanto, na maioria dos casos eram os segundos que alcançavam maiores índices de vendagem e audiência, ou seja: o gosto popular legitimava o êxito desse grupo de artistas¹³³. Assim, a fala anterior de Fagner evidencia o desejo de se desvencilhar da fama de ter chegado onde chegou pela via do apadrinhamento, encorajada sistematicamente pela gravadora Phonogram em 1973 quando o mesmo era seu contratado. Sobre isso, o próprio artista avaliou em 1976 que essas relações de apadrinhamento não foram totalmente benéficas para a sua carreira. O mesmo justifica essa posição ao dizer que:

Quando a Philips foi lançar o meu primeiro disco, acharam que era bom fazer uma fita, um disco, sei lá, com pessoas falando de mim. Disseram que a Nara (Leão) podia falar, o Caetano (Veloso), a Marília Pêra... Pôxa, eu não ia dizer que não. Eu não ia ligar pras pessoas e dizer, olha, não fala nada de mim, não. Eu achei que ia ficar tudo num meio restrito, uma coisa só pra imprensa...Mas eu fui muito malhado exatamente por causa desses padrinhos. Foi por causa deles que eu me dei mal¹³⁴ (BAHIANA, 1976b, p. 35).

Por ter sido prestigiado no círculo de artistas de destaque da MPB, ele contou com um público no curso de seus primeiros anos de carreira formado em grande medida por universitários e intelectuais, o que o fez concluir tempos depois do seu desligamento contratual com a Phonogram que “por andar com a elite, elitizaram a minha música” (PENIDO; SOUZA, 1975, p. 82).

Essa leitura das coisas parece tê-lo feito despertar em 1976 para uma nova orientação em sua carreira profissional e artística, de maneira que se num primeiro momento Fagner esteve envolvido com relações de apadrinhamento ou aplicado no desenvolvimento de uma arte complexa em termos estéticos, como foi o caso de *Ave Noturna*; num segundo momento ele passou a almejar a grande audiência, justificando que “a música é porta-voz do povo. E somente através dela é que o povo descobrirá suas energias” (MORAES; CAMBARÁ, 1976,

¹³³ Sobre essa afirmação, o crítico musical Sérgio Cabral publicou no jornal O Globo o seguinte comentário que fundamenta e justifica a presente discussão sobre a oposição entre “crítica” e “público”: “Os discos de Roberto Carlos não recebem, geralmente, críticas na imprensa. Tenho a impressão de que ele é encarado como um fato consumado. Comentar pra que? Pelo menos meio milhão de exemplares serão vendidos a um público que não tem o menor interesse sobre o que a crítica pensa dele” (CABRAL, S., 1976, p. 8).

¹³⁴ O Compacto promocional com depoimentos de diversas personalidades em evidência na mídia e que foi distribuído entre as rádios para a divulgação de seu primeiro disco, como foi abordado no primeiro capítulo. Sobre isso, dos artistas citados por Fagner através de sua vaga lembrança sobre o assunto, perceptível quando o mesmo não se recorda se foi uma fita ou um disco, somente Caetano Veloso não está incluído entre os seis depoimentos, a lembrar: Ronaldo Bôscoli, Afonsinho, Marília Pêra, Chico Buarque, Erasmo Carlos e Nara Leão (VÁRIOS, 1973).

p. 25), legitimando assim o discurso de que era seu objetivo assumir a posição de “rei da juventude”, como Roberto Carlos foi representado durante a Jovem Guarda, certamente devido sua larga popularização entre grande parcela de jovens brasileiros.

Para tanto, Fagner precisava do apoio necessário para alcançar esse objetivo. E foi na gravadora CBS, que o contratou em setembro de 1976, que o mesmo encontrou espaço para o desenvolvimento mais autônomo de seu trabalho, o qual passou por um processo de reformulação e favoreceu o despertar do crescente interesse popular sobre o seu trabalho nesse período. Com essa reorientação, Fagner, mesmo antes de sua contratação pela CBS, compreendia que o caminho para o sucesso era a aceitação do grande público, de maneira que o mesmo declarou em 1976 que “Talvez não seja esse ano, mas vou estourar, sem pressa. Vai ser uma explosão e tanto” (MORAES; CAMBARÁ, 1976, p. 25).

4 RAIMUNDO FAGNER: O ALMUADEM QUE AGORA CANTA SOBRE AS ALMÁDENAS DA CBS.

Após o lançamento de dois discos em duas gravadoras diferentes seguido de rompimentos de contrato e declarações polêmicas do artista na imprensa em torno do seu ambiente profissional, Fagner passou a compor o elenco da gravadora CBS na segunda metade de 1976. Nesta gravadora, o artista seguiu produzindo seus discos posteriores num ritmo de um ou mais por ano. Foram tempos de evolução profissional e afirmação de sua arte, tendo em vista a crescente popularização que sua obra obteve no interior do mercado fonográfico e da mídia de maneira geral.

No que diz respeito à sua vida profissional e a sua relação com a imprensa, o seu temperamento polêmico, amplamente explicitado nas suas declarações públicas, foi o que marcou em grande medida esse período. Embora as gravadoras propriamente ditas não fossem mais o seu principal alvo, pelo menos nesse período em questão, o artista seguiu se opondo aos diversos signos de promoção midiática alicerçados no controle exercitado pela cultura dominante do eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Os críticos musicais, nesse sentido, foram um dos seus principais alvos, os quais o artista passou a enfrentar em razão do emprego da “autoridade” investida neles de avaliar o que era de bom gosto ou o contrário. Como contra partida a isso, Fagner estabeleceu um discurso amplamente difundido de que era o público o verdadeiro avalizador de determinado sucesso musical. Sobre suas polêmicas de maneira geral, passados trinta anos desde sua contratação pela CBS, o artista afirmou na TV Globo a manutenção desse seu temperamento ao dizer que não teme as forças poderosas dos veículos de comunicação – como a própria TV Globo – nem aqueles que ocupam cargos de importância no interior do seu ambiente profissional:

Eu só brigo com gente grande. Você nunca ouviu falar de uma briga minha de rua, nem bater em ninguém, nem nada. Agora com gravadora, com TV – inclusive essa. Pessoas que sabem, que brigaram comigo porque eu tinha razão, diretores, por interesses e tudo. Essas brigas são realmente uma coisa que eu não me deixo, realmente sou difícil, sou meio “Talibã” mesmo. Eles sabem disso e vou levando a vida. Então eu só gosto de brigar com nego lá em cima, graúdo. Briga boa, porque com gente do povo não, porque eu sou povo (RAIMUNDO Fagner relembra os altos e baixos de sua carreira, 2012).

Declarações dessa natureza marcaram todo o percurso do artista na sua vida pública. Isso deve ser compreendido a partir da construção de uma autoimagem¹³⁵ na qual o artista

¹³⁵ A noção de auto-imagem enquanto categoria vincula-se a diversos níveis de conhecimento que os sujeitos possuem sobre si, que vai desde a noção que se percebe sobre o próprio corpo, até os sentimentos que se relacionam a essas características pessoais (SAUR; PAISAN, 2008). Num aspecto mais amplo, a imagem se

lança mão inclusive de suas origens árabes para justificá-las no sentido figurado, indo além, ao estabelecer um paralelo entre seu posicionamento severo com a do Movimento Fundamentalista Islâmico Talibã que, no período de suas declarações, estava no centro das discussões em todo o Ocidente em decorrência do apoio dado ao grupo terrorista Al Qaeda após o ataque terrorista investido contra os EUA, em 11 de setembro de 2001.

Sendo amplamente reconhecido na imprensa por suas polêmicas, Fagner seguiu na segunda metade da década de 1970 afirmando cada vez mais a sua obra num percurso permeado por discordâncias a jornalistas, críticos musicais e outros profissionais ocupados em vários setores do universo profissional da música e das artes. Seu êxito crescente possibilitou, inclusive, sua gradual inserção no plano internacional na década seguinte.

Por tudo isso, este capítulo se volta para a análise dessa ascensão artística de Fagner, tendo em vista que foi a partir dela que ele deixou de figurar entre aqueles conhecidos como pertencente à *Geração de Briga* e se inseriu no grupo daqueles que obtinham excelentes índices de vendagem no mercado de discos e audiência nos veículos de comunicação.

4.1 “DEPOIS DOS BEATLES, SÓ EU”¹³⁶: A PROGRESSIVA CONSOLIDAÇÃO DE FAGNER COMO ARTISTA DE SUCESSO NO MERCADO FONOGRÁFICO BRASILEIRO.

Originário de uma geração de sujeitos que convergiram para o eixo Rio de Janeiro – São Paulo nos primeiros anos da década de 1970 e que lá se depararam com inúmeros percalços para apresentar suas obras musicais no plano nacional, Fagner levantou sua voz em oposição ao sistema comercial das gravadoras, e justamente por isso sofreu boicotes, mas batalhou continuamente pela afirmação de sua arte. No que se refere à sua posição manifestada a esse respeito, em 1979 o artista avaliou sua carreira do ponto de vista dessas críticas tão afamadas na imprensa do período e realizou uma análise interessante sobre a representação das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro como difusoras das culturas nacionais. O estímulo para a manifestação de sua opinião foi o questionamento do jornalista Antônio Chrysóstomo sobre a redução das declarações polêmicas do artista a esse respeito, assim como em relação a alguns artistas e jornalistas, ao que ele respondeu:

Brigava mesmo e vou explicar por quê. Seja por um processo geográfico ou econômico, talvez por causa de uma redução cultural – pela pobreza, pela distância–,

vincula às constituições identitárias dos sujeitos a partir das “relações de interações múltiplas” (GRUZINSKY, 2001, p. 53), que se formulam no interior das vivências em sociedade e lhes dão sentido.

¹³⁶ BARCELLOS, 1978, p. 2.

o Nordeste sempre foi discriminado pelo Sul. O pau-de-arara é discriminado dentro do seu próprio país. Ocorre, como no meu caso, uma resposta através da arte: somos pobres? Somos feios? Tudo bem. Mas somos talentosos! Por isso, pelo menos qualitativamente, o Nordeste é a região que mais tem contribuído com a arte no Brasil. *Só que o pólo catalisador dessa produção artística é o eixão Rio-São Paulo, que já tem um peixe próprio, muito particular, para vender. Não é do interesse da máquina desse eixo vender um prato a que o seu paladar está pouco acostumado. Fica claro que são duas coisas distintas: o crescimento acelerado da arte dos nordestinos e as possibilidades dessa arte chegar a todo o País através dos centros produtores e divulgadores, Rio e São Paulo. Eu brigava porque tentava fazer com que os representantes da máquina entendessem a necessidade de um trabalho com gente nova, o benefício para eles mesmos, que seria a revitalização de suas estruturas de consumo. Eu brigava e só conseguia ser ainda mais discriminado e incompreendido.* Foi assim que aconteceu a minha saída da Phonogram, conseqüentemente da Continental, as minhas broncas com A, B e C (CHRYSTOSTOMO, 1979, p. 25, grifo meu).

Através da emissão de sua opinião, Fagner envereda por uma temática cara para a compreensão da atuação das gravadoras no país naquele período. Elas, em sua maioria esmagadora, tinham suas sedes administrativas, estúdios e fábricas posicionadas na região Sudeste do Brasil. Isso certamente foi uma motivação forte, tanto para Fagner e seus conterrâneos como para tantos outros artistas naturais de diversos cantos do país, para empreenderem a migração para o eixo Rio de Janeiro – São Paulo a fim de batalharem por suas profissionalizações na área musical, pois somente assim seus objetivos poderiam ser alcançados. Ademais, é necessário considerar igualmente o Sudeste – pelo motor econômico que essa região representava e ainda representa nos dias atuais – como detentor dos veículos midiáticos de maior alcance no território nacional, que eram elementos indispensáveis ao exercício profissional a que se dedicavam esses sujeitos em razão da popularização que rádios e emissoras de TV poderiam oferecer àquelas obras que nelas eram divulgadas.

Dessa forma, enquanto detentores dos meios de realização do empreendimento profissional e possibilidade de popularização deste trabalho, o eixo Rio de Janeiro – São Paulo estabeleceu uma espécie de hegemonia cultural a partir da aceitação ou recusa daquilo que seria difundido pelos seus canais de comunicação, de maneira que gravadoras passaram a decidir o que seria lançado comercialmente e a forma como chegaria ao público. A televisão, igualmente, estabelecia o que seria exibido em sua grade de programação e tudo isso representava o exercício de um controle sobre a cultura a partir da detenção de poder que tais veículos gozavam, ditando fórmulas para alcançar o sucesso, impondo adequações à sua realidade e não admitindo em muitos casos o livre exercício da arte, em especial nas gravadoras, o que era e é indispensável no processo de criação artística. Quanto ao controle cultural desses veículos midiáticos, pode ser exemplificado através do *Padrão Globo de*

*Qualidade*¹³⁷ e seus fundamentos, de maneira que, em favor da música socialmente valorizada – a MPB –, e em detrimento da dita de “baixa qualidade” – a música “cafona”, termo popularizado na década de 1970 para se referir a parcela significativa do gênero musical romântico – a TV Globo cedeu espaços para as primeiras em suas programações através da Som Livre, que “adotou o Padrão de Qualidade da emissora, refletindo-o assim na produção das trilhas sonoras”, de maneira que “Cabe assinalar que a MPB teve um papel fundamental neste processo, pois esteve presente em boa parte das produções da Som Livre até o início da década de 1980” (SCOVILLE, 2009, p. 156). Quanto a representação da MPB no interior da indústria fonográfica, e igualmente da TV Globo, a mesma simbolizou “o pólo ‘popular-qualitativo’ da indústria fonográfica”, mesmo que “Os compositores e músicos do gênero produzem um catálogo de vendas menores mas duradouras”, enquanto que outras vertentes musicais mais populares, como a música “cafona”, representou o “pólo ‘popular quantitativo’” (Ibidem, p. 93; NAPOLITANO, 2002a).

E foi justamente esses controles midiáticos de maneira geral que gerou em Fagner a sua posição contestatória diante da vida profissional na qual ingressava desde sua chegada ao Sudeste em 1971. No entanto, o artista se expressou no pretérito, afirmando que “brigava” e dando a entender que não briga mais, ou que briga menos – considerando, é claro, que o artista nunca abandonou seu temperamento polêmico em relação às suas declarações públicas. É perceptível, portanto, que no curso dos anos Fagner passou a se manifestar com menos vigor contra as gravadoras como ocorria na primeira metade da década de 1970, o que não quer dizer que o artista tenha se rendido ao sistema comercial, pois ele garantiu que na gravadora CBS o mesmo encontrou um espaço para o seu livre exercício profissional e de criação artística (SCHILD, 1979, p. 7), de maneira que ele obteve nesse período tanto a autonomia almejada na produção de seus trabalhos como o amparo da gravadora no que diz respeito a promoção comercial de seus registros fonográficos. Nesse aspecto, o artista alcançou, por meio da CBS, a concretização de suas mais urgentes reivindicações do início de sua carreira, mas que tal quadro não era igualmente vivenciado pelos seus pares que ainda sucumbiam diante da falta de oportunidades ou, quando havia, da falta de condições para a promoção de suas obras musicais pela via dos canais de comunicação, que só poderiam ser atendidas por intermédio de suas gravadoras contratantes e das relações que estas mantinham com a mídia em geral.

¹³⁷ Entende-se por *Padrão Globo de Qualidade* o “refinamento formal que agradava a principal faixa de potenciais consumidores, ou seja, a classe média, que era o agente fundamental para o processo de modernização e para o projeto de desenvolvimento implantado após o golpe militar de 1964” (SCOVILLE, 2008, p. 4).

Tal condição favoreceu o exercício de seus projetos profissionais, deflagrados após sua chegada ao Sudeste nos primeiros anos da década de 1970, assim como reverteu sua situação de marginalidade imposta em seus primeiros anos de carreira, marcada após o seu abrupto desligamento da gravadora Phonogram e sua imediata largada de emissões de opiniões polêmicas na imprensa no que dizia respeito ao sistema comercial fonográfico e a incompatibilidade deste princípio à sua necessidade de produzir arte dentro de um regime de liberdade e que, portanto, não poderia comportar interferência externa sobre as mesmas – e a isso estou me referindo às formulas de sucesso empregadas pelas gravadoras sobre o trabalho de seus artistas contratados, e em especial dos estreantes nesse ambiente profissional.

É nesse aspecto que Morelli (2009) aponta para a condição de “artista de prestígio” incorporada por Fagner naqueles anos ao reivindicar o exercício de sua liberdade criativa e consequentemente se opor às interferências que as gravadoras buscavam realizar sobre os trabalhos de seus contratados. No entanto, essa posição combativa revela igualmente a sua necessidade de ter suas obras inseridas no círculo comercial desse setor produtivo, ainda que não fosse forçosamente necessário submetê-las às fórmulas consagradas de sucesso em sua opinião. Ou seja: trata-se de uma relação ambígua entre as oposições existentes no que diz respeito aos “artistas de prestígio” e “artistas de consumo” trabalhados pela autora, na qual Fagner, ao mesmo tempo em que atacava o cerceamento de sua liberdade enquanto sujeito criador, criticava as gravadoras pela ausência de promoção sobre os seus trabalhos.

Com sua inserção na CBS, tal realidade foi transformada, de maneira que nesta gravadora o artista se ambientou com maior facilidade em razão da liberdade de criação que lhe foi conferida, possibilitando inclusive que ele exercesse a função de produtor artístico sobre os seus próprios trabalhos¹³⁸. Essa permissão representou a possibilidade do livre exercício do artista, que passou a orientar em grande medida a maior parte do processo que acarretou nos lançamentos de seus discos, que ia desde a escolha dos músicos até idealização do disco e coordenação das atividades de gravação do mesmo (DIAS, 2000), o que se apresenta aqui como uma situação privilegiada, quando se leva em consideração que “Se alguns artistas do cenário nacional e internacional conquistam autonomia para conceberem seus próprios trabalhos, da escolha do repertório à estampa da capa (mesmo que com algumas concessões), uma grande parcela destes segue subordinada aos interesses da empresa” (Ibidem, p. 92).

¹³⁸ Terei a oportunidade de abordar o assunto mais adiante, na parte deste trabalho reservada à atuação de Fagner como produtor/diretor artístico do selo Epic, subsidiário da gravadora CBS, e a sua importância para a revelação de novos talentos na área musical.

Portanto, este tópico se dedica a discutir sobre o seu crescimento profissional enquanto artista a partir do lançamento de seus discos entre 1976 e 1979, para tanto, juntamente com as fontes orais do artista, documentais e fonográficas, lança mão de fontes hemerográficas, especificamente as notícias sobre o artista e suas atividades, assim como as críticas musicais nelas veiculadas e em torno desses assuntos, pois são valiosas para a presente análise acerca dessas realizações. Tais materiais em muito contribuem para redimensionar esse período e visualizar o crescimento do artista no interior da MPB.

Assim, é possível perceber, através das memórias contidas nos periódicos, as mudanças ocorridas tanto em sua carreira como na sua forma de interpretar o mundo e o seu ambiente profissional. No que diz respeito a isso, é significativo observar as mudanças e permanências do discurso do artista em relação ao que era por ele declarado nos jornais nos primeiros anos da década de 1970. Pois, a partir da segunda metade desta década, ele passou a construir um discurso que posicionava o seu público enquanto legitimador primeiro de seu êxito profissional, em detrimento das formas de promoção empregadas pela mídia através de seus variados canais de comunicação – jornais, rádio, televisão e assim por diante. No entanto, também é notável em suas declarações a relação que os primeiros mantêm com os segundos, já que foi a mídia que deu a conhecer a esse público suas atividades.

4.1.1 “Só não gosta de mim gente de quem nem deus nem cão gostam”¹³⁹: a crescente popularização do nome de Fagner no plano nacional.

Ao firmar contrato com a gravadora CBS no segundo semestre de 1976, Fagner lançou seu terceiro LP de carreira intitulado simplesmente *Raimundo Fagner* (FAGNER, 1976), um produto que, segundo a crítica do Jornal Diário da Tarde: “Talvez seja (maior parte da crítica diz que é) o mais importante e esperado disco dos chamados ‘astros rebeldes’ da música brasileira” (DISCOTECA, 1976, p. 3).

A partir dessa crítica musical, é possível visualizar que a imagem rebelde constituída por Fagner através de suas opiniões veiculadas nos jornais permanecia entre parcela dos críticos na ocasião de sua inserção na gravadora CBS e mesmo após o lançamento de seu terceiro LP de carreira, ocorrido em outubro de 1976 durante espetáculo do artista no MAM, no Rio de Janeiro (SHOW, 1976a, p. 8). No entanto, tal postura foi gradativamente transformada a partir desse novo contexto, marcando o crescente discurso de Fagner em favor

¹³⁹ NO PALCO Brilha a figura do verdadeiro Fagner, 1984, p. 5.

do seu público como principal legitimador de seu sucesso e se manifestando cada vez menos contra as gravadoras enquanto controladoras do processo de produção do que vinha a se constituir no resultado final de um LP. Mas tais críticas não foram abandonadas por completo e nem Fagner se manteve passivo diante das reivindicações sobre as necessidades que sua atividade profissional exigia, como a liberdade de criação, por ele amplamente valorizada e afirmada, quando este dizia, por exemplo, que nos seus trabalhos as interferências externas praticamente não existiam. Assim, em 1979, por ocasião de sua fala sobre sua carreira e sua relação com o sistema midiático de maneira geral, Fagner disse que não sofria mais a marginalização que lhe era imposta anteriormente pela falta de atenção das rádios, emissoras de TV, etc. De fato, no momento de sua fala, o artista adentrava no círculo dos maiores vendedores de discos do país e, portanto, seus altos índices de vendagem possibilitaram uma relação de abertura da mídia para sua obra. Entretanto, ele ressaltava que tais resultados se mantiveram fiéis às suas vontades enquanto artista criador, afirmando ainda que: “Continuo a fazer o que quero” (SCHILD, 1979, p. 7), dando sinal de que não abriu mão de suas potencialidades criadoras para atender às formulas consagradas de sucesso comumente impostas por gravadoras.

Figura 20 - Em fotografia de Lena Trindade, Fagner acompanha o processo de produção do LP *Raimundo Fagner*, o seu terceiro de carreira e primeiro lançado pela gravadora CBS. Imagem disponível na contracapa do LP *Raimundo Fagner*.



Fonte: FAGNER, 1976.

Por outro lado, foi exatamente sua inserção na CBS como artista contratado que representou essa nova oportunidade de seguir com seus projetos profissionais no interior da MPB, uma vez que possibilitou a continuidade do reconhecimento do mesmo pelo público através da difusão comercial e midiática de seus registros fonográficos, agora não mais limitado somente aos ambientes de espetáculos, como ocorreu entre o desligamento da gravadora Continental e a contratação pela CBS.

Isto posto, foi o lançamento de seu terceiro LP que o reintroduziu no universo do mercado fonográfico nacional, inclusive sendo bastante elogiado por alguns críticos musicais, em especial por sua releitura sobre a canção *Sinal Fechado*¹⁴⁰, faixa musical que abre o lado A do LP.

E a guitarra portuguesa proporciona um efeito notável no fado arranjado para a belíssima “Sinal Fechado” (Paulinho da Viola), transformada de modo inesperado, sem perder em momento sequer o poder inicial, sentido naquele velho festival da TV-Record. Fagner canta com Fagner, justapondo vozes, ruídos e lamentos desesperados de solidão que os versos de Paulinho não conseguem desmistificar, como o autor sempre desejou. No final, entre tambores marciais, os uivos do necessário abandono (XAVIER, 1976a, p. 2).

Na reinvenção do clássico de Paulinho da Viola, de cara, o que salta ao ouvido é a extraordinária qualidade de gravação deste elepê da CBS e a voz de Fagner, colada ao microfone, teatralizada [...] E se de repente, a voz fere, chicoteada e chicoteável, não mexa, não se mexa demais no sofá da sala-de-visitas de estar bem, folgado e calmo. [...] Há um sofrer em Fagner (BUENO, W., 1976, p. 11).

No LP *Raimundo Fagner*, o que se destaca como uma de suas principais características é a interpretação que o artista empregou nas músicas lá contidas, marcadas pelas entonações fortes e que dão um ar de desespero pela presença dos gemidos que se tornaram marca de sua maneira de cantar, principalmente no que se refere ao *Ave Noturna*, seu disco anterior. Neste LP, guitarras elétricas e demais instrumentos de corda são amplamente exploradas em seu conjunto. Sobre a interpretação dada pelo artista à canção de Paulinho da Viola, o poeta e amigo de Fagner Abel Silva declarou o seguinte:

A primeira vez que ouvi Fagner cantar “Sinal Fechado” [...] dei uma risada de susto e fiquei louco para ver como o Paulinho da Viola reagiria à parceria. Todas as interpretações anteriores dessa música repetiam a de Paulinho, eram a mesma leitura, e Fagner foi o primeiro a estranhar o sinal. Ele é parceiro em tudo que canta (MENDES, 1977, p. 3).

Assim, nos últimos dias de 1976, a Revista *Veja* publicou uma lista de seleção com os melhores discos lançados durante o ano, segundo a preferência de seus críticos musicais. Entre eles se encontra o de Fagner, no qual segundo a crítica: “Com sua voz quebrada e

¹⁴⁰ *Sinal Fechado* (Paulinho da Viola) foi a canção vitoriosa interpretada pelo seu autor no V Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record em 1969 (MELLO, 2003).

instigante, o cearense Fagner conjuga pulsante repertório (‘Sinal Fechado’, ‘Asa Partida’, ‘Calma Violência’, ‘Natureza Noturna’) e entonações ásperas, num nítido retrato das angústias de uma geração” (SUGESTÕES de VEJA, 1976, p. 58). O apelo comercial sobre o público leitor do periódico se justifica pelo texto que abre a listagem: “Entre os discos comentados no ano de 1976, *VEJA* selecionou estes como sugestões para os presentes de natal” (Ibidem, grifo meu). Assim, nesse contexto, o prestígio de Fagner junto a alguns críticos musicais se justifica pela inclusão de seu LP entre os considerados mais importantes pela revista *Veja* e alguns outros periódicos, de maneira que: “O editor José Márcio Penido, a editora-assistente Regina Echeverría, responsável pela seção ‘Música’, e o crítico Tárík de Souza escolheram, para *VEJA*, os discos de música popular mais expressivos de 1976” (PENIDO; ECHEVERRIA; SOUZA, T., 1976, p. 68). Entre os lançamentos daquele ano destacados pelos críticos, estão, por exemplo: *Meus Caros Amigos* (Chico Buarque); *Geraes* (Milton Nascimento); *Urubu* (Antônio Carlos Jobim); *África-Brasil* (Jorge Ben), entre outros.

Figura 21- Fagner abraçado a Paulinho da Viola, autor da canção *Sinal Fechado*. Na foto, da esquerda para direita: Fagner, Paulinho da Viola, Jards Macalé, João Bosco, (?) e Abel Silva. Imagem disponível no site do compositor Abel Silva.



Fonte: PARCEIROS, entre 2006 e 2017.

Apesar de já atuar no mercado de forma mais efetiva desde 1973, Fagner ainda era encarado em 1976 como um artista “novo” por parte de alguns jornalistas e críticos, conforme sugere o título da crítica publicada pelo jornal Tribuna da Imprensa, intitulada “A voz do novo se anuncia” e aqui anteriormente destacada (BUENO, W., 1976, p. 11). Esse entendimento talvez tenha sua razão de ser pelos resultados de vendas que seus dois primeiros LPs tiveram e que em razão disso não tenha sido acessado por um grande público, pois até então não haviam alcançado altas marcas de unidades vendidas cada um. Porém, o trabalho de Fagner passou a conquistar gradativamente o reconhecimento da crítica especializada, como também pode ser conferido em publicação do jornal Diário do Paraná que incluiu o LP *Raimundo Fagner* entre os dez melhores LPs nacionais lançados naquele ano¹⁴¹. Segue a listagem:

Quadro 4 – 10 Melhores Lps Nacionais

Título	Artista	Gravadora
Começaria Tudo Outra Vez	Luiz Gonzaga Junior	Odeon
Limite das Águas	Edu Lobo	Continental
Meus Caros Amigos	Chico Buarque	Phonogram
Corações Futuristas	Egberto Gismonti	Odeon
Revolver	Walter Franco	Continental
Raimundo Fagner	Fagner	CBS
Burnier & Cartier	Burnier & Cartier	Odeon
Canto dos Homens	MPB-4	Phonogram
Galos de Briga	João Bosco	RCA Victor

Fonte: “Os melhores do ano”. XAVIER, 1976b, p. 2.

O 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 (BAHIANA, 1977b, p. 33), chegando a vender cerca de 25 mil cópias até maio de 1977 (MENDES, 1977, p. 3)¹⁴².

¹⁴¹ O crítico musical Luiz Augusto Xavier dividiu a sua lista de melhores discos do ano em cinco categorias, a saber: 10 Melhores LPs internacionais; 10 Melhores Músicas Nacionais; 10 Melhores Músicas Estrangeiras; 10 Melhores LPs de Samba e 10 Melhores LPs Nacionais (XAVIER, 1976b, p. 2).

¹⁴² Embora não haja como comprovar o real número de vendagem desse disco, dado o segredo que esse setor comercial impunha sobre o assunto (sobre esse assunto, ver o capítulo anterior deste trabalho), o que se pode constatar através das informações contidas nos periódicos é que até 1977 Fagner vivenciou um crescente êxito em termos comerciais, levando em consideração as vendas aqui anteriormente expostas sobre seus dois primeiros LPs (5 mil referente ao LP *Manera Fru Fru Manera* e 8 mil ao *Ave Noturna*). Segundo a Revista do Domingo do Jornal do Brasil (SOUZA E SILVA, 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, também já citado.

A partir da lista anteriormente exposta, o que se visualiza é que dos dez LPs destacados, somente o de Fagner é produto da CBS¹⁴³, enquanto que as gravadoras Odeon, Continental e Phonogram tem pelo menos dois produtos figurando na listagem. Isso estimula a realização da leitura sobre o estado da gravadora CBS naquele período, onde parecia não haver outro artista contratado capaz de figurar em tal *ranking* a partir do gosto do crítico. Sobre isso, Roberto Carlos, como já foi dito aqui, representou durante muito tempo o artista mais lucrativo desta gravadora. No entanto, justamente por seu perfil de artista popular de amplo alcance entre os consumidores de discos, o mesmo não era comumente alvo de atenção da crítica musical especializada por estes valorizarem mais aquele grupo de artistas que Morelli (2009) expõe como “de prestígio”, de maneira que os “de consumo”, ainda segundo a autora, ou aqueles que exercitavam sua atividade profissional a partir de uma fórmula comercial que objetivava somente agradar o consumidor de discos, dificilmente encontrava espaços nas críticas publicadas em jornais e revistas. Daí a possibilidade de entender que Fagner era um dos poucos artistas entre o elenco da CBS que mais se aproximava, por exemplo, da linha da MPB, quando se compreende esta a partir do que Napolitano (2002b) expõe acerca de suas transformações em curso durante a década de 1960, que foi da Bossa Nova até o Tropicalismo, passando pela canção de protesto.

Fagner, que foi contratado pela CBS em 1976, gravando imediatamente seu terceiro registro fonográfico e lançando-o em novembro numa temporada no MAM, seguiu encontrando boa recepção entre a crítica musical, como também vivenciando uma linha crescente de vendagem de seus LPs, como pode ser verificado desde a introdução de *Manera Fru Fru Manera*, seu primeiro disco, no mercado fonográfico nacional. Assim, o LP *Raimundo Fagner* representou uma grande aposta no artista, de maneira que os investimentos em gravação, lançamento e temporada para divulgação foram amplamente garantidos pela empresa que, a supor pela qualidade descrita a seguir do produto fonográfico, – como a capa, os cartazes coloridos, etc. – evidencia a expectativa que a companhia alimentava sobre os potenciais de Fagner para adentrar na competição no grande comércio musical no país. Sobre isso:

O disco *Raimundo Fagner*, com capa de Lena Trindade e Fausto Nilo, colaboração de Wagner Tiso em duas faixas, gravado e mixado em 16 canais, numa produção que já chegou a Cr\$ 300 mil, é um dos carros-chefes da gravadora CBS para o final deste ano. Verba para lançamento parte do som para o *show* do MAM, cartazes coloridos e uma capa cara e cuidada são “pequenas despesas” que se somam à verba para gravação, em si (SILVEIRA, E., 1976, p. 5).

¹⁴³ A RCA Victor também é representada apenas por um produto seu, o LP *Galos de Briga*, de João Bosco.

No intuito de expor um pouco acerca da crescente importância que o nome de Fagner adquiriu no mercado fonográfico nacional e na CBS nesse período, sendo o seu LP considerado como um dos principais lançamentos dessa gravadora naquele ano, conforme o texto anteriormente citado, exponho o seguinte trecho publicado no jornal Folha de São Paulo na ocasião da aproximação do dia dos namorados. Trata-se, ao que tudo indica, de uma mensagem comercial da loja Hi-Fi, atuante na venda de produtos fonográficos com sugestões de presentes para os namorados.

Disco é sempre um bom presente e quem dá disco de presente já tem meio caminho andado: sabe que poderá desfrutar da escolha. Tal a importância de presentear bem, musicalmente falando. Nacionais e estrangeiros fazem a alegria de quem curte a boa música e, embora os preços dos LPs não estejam dos mais razoáveis, ainda assim, não fogem totalmente do orçamento de qualquer namorado bem intencionado. Da Hi-Fi (Augusta, 2194, Shoppings Centers Iguatemi e Ibirapuera), as sugestões: (DISCO, motivo para uma aproximação, 1977, p. 72).

O texto traz em seguida sugestões de LPs para presentear com informações sobre títulos, artistas, músicas contidas nos produtos e preços. É relevante ressaltar que os LPs nacionais citados estão todos na mesma faixa de valor – Cr\$ 95,00 – enquanto que os internacionais oscilam entre Cr\$ 100,00 e Cr\$ 400,00. Suponho que se tratasse de uma espécie de promoção momentânea que a loja estivesse executando sobre seus títulos nacionais. A partir das informações contidas no texto, produzi um quadro com os LPs citados e seus respectivos preços.

Quadro 5 – Discos sugeridos pela loja Hi-Fi (sedes da Rua Augusta, Shopping Ibirapuera e Shopping Iguatemi) como presente do dia dos namorados de 1977

(Continua)

NACIONAIS			
LP (Long Play)	Artista	Gravadora	Valor (Cr\$)
Autógrafo de Sucessos	Vinicius de Moraes	Philips	95,00
Coração Selvagem	Belchior	WEA	95,00
Meia Noite	Maria Creuza	RCA	95,00
Raimundo Fagner	Fagner	CBS	95,00
Qualquer Coisa	Caetano Veloso	Philips	95,00
Geraes	Milton Nascimento	Odeon	95,00
Meus Caros Amigos	Chico Buarque	Philips	95,00
Meu Primeiro Amor	Nara Leão	Philips	95,00
Dois na Fossa	Maysa & Tito Madi	RCA	95,00
Resistindo ao Vivo	Quarteto em Cy	Philips	95,00
INTERNACIONAIS			
LP (Long Play)	Artista	Gravadora	Valor (Cr\$)
Greatest Hits	Tony Bennett	CBS	100,00
Frank Sinatra (álbum duplo)	Frank Sinatra	WEA	200,00
Gulf Winds	Joan Baez	Odeon	100,00
500 Miles High at Montreux	Flora Purim	Philips	105,00

(Conclusão)

Verão 77	Vários	GTA	100,00
Let Em In	Billy Paul	CBS	100,00
Vollà que Tu Raviens	Charles Aznavour	RCA	100,00
Fortíssimo	Vários	RCA	100,00
A Grande Orquestra de Paul Mauriat	Paul Mauriat	Philips	100,00
School Days	Stanley Clarke	WEA	135,00
Wings Of America (álbum triplo)	Paul McCartney	Odeon	400,00

Fonte: DISCO..., 1977, p. 72.

As informações sobre os valores dos LPs sugeridos pela loja Hi-Fi, embora não possa refletir com precisão a realidade geral do mercado fonográfico nacional, torna possível ter uma noção sobre os preços praticados pelo menos na cidade de São Paulo, ainda que levando em consideração que possivelmente se tratassem de preços promocionais tão comuns em ocasiões festivas. No entanto e a fim de dimensionar o valor do LP em 1977 nesta referida loja em comparação ao salário mínimo da época, exponho o seu valor fixado a partir de 1º de maio de 1977. Segundo o Jornal do Brasil, o salário teve um aumento médio de 44% em relação a 1976, sendo que para os Estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Distrito Federal o valor ficou em Cr\$ 1.106,40 (aumento de 44,06%), enquanto que para os Estados do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Sergipe e o Território de Fernando de Noronha – que registraram o menor valor fixado –, ficou em Cr\$ 787,20 (aumento de 44,49%) (GOVERNO fixa aumento médio de 44% do salário mínimo, 1977, p. 17). A partir do que foi exposto e tomando como base o maior valor do salário mínimo – estabelecido para RJ, SP, MG e DF –, o preço dos títulos nacionais representavam, por unidade, 8,58% do salário mínimo, enquanto os títulos internacionais variavam entre 9,03% e 36,15%.

Ainda sobre as ofertas da loja Hi-Fi, como pôde ser verificado no quadro de sugestões, o LP de Fagner aparece como uma opção de presente para o dia dos namorados, ressaltando inclusive no texto as canções *Sinal Fechado* e *Conflito* (DISCO..., 1977, p. 72). Portanto, vê-se que seu LP havia se destacado juntamente com alguns outros entre os produtos fonográficos lançados no período. Assim, pelos indícios que as fontes hemerográficas vem fornecendo, o que se pode avaliar no curso da carreira profissional de Fagner até 1977, portanto, é que apesar das suas passagens conturbadas por gravadoras, pelo menos a partir da Phonogram, em 1973, assim como as adversidades que o mesmo enfrentou em decorrência dos conflitos relacionais ali surgidos, o artista manteve-se na batalha constante pela afirmação de seu nome, conquistando gradativamente seu espaço entre os representantes da música popular no país. Como sinal dessa conquista e os meios recorridos

pelo artista para tal fim, destaco a seguir a auto-avaliação por ele realizada sobre sua trajetória profissional até 1976, na qual se pode perceber aspectos relevantes para a percepção sobre a inauguração de uma nova fase de sua atuação profissional:

Eu diria que... eu mesmo atrapalhei minha carreira. E foi de propósito. Eu não estava pronto, eu não tinha barra pessoal, estrutura pra enfrentar o sucesso assim, imenso. Não era um problema profissional. Acredito agora e acreditei sempre na minha música e no valor do meu trabalho. Era eu, como pessoa, que estava muito confuso. *Você veja que foi um choque tremendamente violento eu aceitar e enfrentar o mecanismo mesmo da coisa, o lado comercial da coisa, todas as barras... Custei a entender, custei a ver que você tem que ficar dentro e fora ao mesmo tempo, com um pé dentro, mas desconfiado, atento...* Eu não sabia. Eu me atirava, depois queria cair fora, e aí caía fora mesmo (BAHIANA, 1976d, p. 35, grifo meu).

O texto anteriormente destacado foi publicado dois dias antes do lançamento de seu terceiro LP e nele Fagner explicou sua atual postura diante da vida profissional, evidenciando uma conscientização acerca da impossibilidade de manter uma postura rígida que não lhe permitia mais naquele momento a irredutibilidade que o mesmo sustentou, entre 1973 e pelo menos 1975, em relação às contendas com suas contratantes anteriores, fomentadas por sua visão pessoal sobre sua arte e o seu valor. No entanto, tal releitura das coisas esteve constantemente permeado por um processo de negociação no qual o artista não abandonou por total suas críticas ao seu ambiente profissional e sua lógica de operação comercial. Tanto foi que o mesmo admitiu a preservação do seu estado de alerta ao dizer que “você tem que ficar dentro e fora ao mesmo tempo, com um pé dentro, mas desconfiado, atento” (Ibidem), sugerindo uma clara diferenciação entre aquelas oposições conceituais apontadas por Morelli (2009) no que se refere a “artista de prestígio” e “de consumo” mas que, ao mesmo tempo, evidenciava seu entendimento sobre a necessidade profissional de ter seus trabalhos inseridos num círculo comercial, mas sem direcioná-los às fórmulas de sucesso empregadas pelas gravadoras. Portanto, após sua entrada na CBS e lançamento de seu primeiro LP por esta gravadora, o que se percebe é que seu perfil contestador foi se adequando gradativamente a esta nova realidade, dada a crescente tomada de consciência acerca da necessidade de se atrelar cautelosamente ao sistema comercial e da conveniência de fazer um uso proveitoso de seus mecanismos.

Essa maneira de encarar sua vida profissional pareceu estar permeada por conflitos internos de onde se manifestaram duas necessidades: em primeiro, a lógica comercial a qual seu trabalho estava submetido e em segundo, o valor da arte e o desejo de manter-se autônomo no exercício da criação artística. A solução para tal questão foi a deflagração de um comportamento capaz de ponderar profissionalmente esses dois aspectos. Portanto, o que pode ser observado em seu percurso profissional na segunda metade da década de 1970 é a

consciência da importância da qualidade comercial que a indústria fonográfica poderia conferir ao seu trabalho, – antes tão criticada pelo mesmo –, podendo assim atender às necessidades que seu projeto pessoal exigia, num claro sinal de amadurecimento profissional. No entanto, o artista seguiu mantendo sua posição no que se referia à necessidade de promover sua liberdade criativa nesta arte, não abrindo mão disso e dispensando da forma que fosse necessária qualquer intervenção dessa natureza.

Sobre esse conflito gerado no interior desse ambiente profissional, Paulo Coelho (1976, p. 4), em estudo reflexivo sobre artistas/contratados e gravadoras/contratantes diz o seguinte: “a gravadora passa a ser a representação mais palpável daquilo que o artista conhece por ‘máquina’. O cantor-autor, por condicionamento psicológico, nega o consumo mas é obrigado a participar dele. Conseqüentemente, ele identifica a gravadora como seu carrasco palpável”

Assim, é perceptível que tal problema apontado por Paulo Coelho em seu texto se aproxima das questões enfrentadas por Fagner desde os primeiros momentos de sua profissionalização, de maneira que o viés puramente comercial aplicado sobre sua arte o incomodava. Disso resultaram suas críticas amplamente veiculadas nos jornais e revistas do período. No entanto, será visto mais adiante que ele, em decorrência de seu maior envolvimento profissional com outros setores da indústria fonográfica, valeu-se de sua condição de artista valorizado pela gravadora para contribuir com a promoção de mudanças no interior da mesma, a partir do encorajamento de uma nova orientação artística e comercial, fundamentada em grande medida no lançamento de novos valores na MPB, em sua maioria originários do Nordeste brasileiro. Nesse aspecto, o que pode ser visualizado na segunda metade da década de 1970 é o uso desse sistema comercial, através do selo Epic e sua política de investimento sobre a carreira de artistas estreantes, em seu favor e daqueles que enfrentaram os mesmos obstáculos que ele nos primeiros momentos da deflagração de seus projetos profissionais. O que houve foi que ele encontrou na própria gravadora meios para modificar a sua situação e a dos artistas estreantes nesse ambiente profissional, mantendo-se coerente com esta temática que foi uma de suas principais bandeiras nos primeiros anos de sua carreira.

Quanto ao seu percurso, após lançar o seu terceiro LP e obtendo elogios da crítica e cada vez maior aceitação pública e penetração no mercado, Fagner partiu para a continuidade de seu exercício profissional com o posterior lançamento do LP *Orós*, em setembro de 1977.

4.1.2 “*Meu caminho é o da confusão, da loucura, é conturbado mesmo*”¹⁴⁴: a exploração sonora/cultural de Fagner no LP *Orós* (1977).

Trazendo no título o nome do município do Estado do Ceará que remonta às suas origens familiares, o LP *Orós*, lançado por Fagner em 1977 (FAGNER, 1977) representou, em termos comerciais, o primeiro declínio do artista em relação aos seus três LPs anteriores, que seguiam até então uma linha crescente em números de vendagem e atestavam a sua gradual popularização entre o público. Até mesmo quando comparado aos seus últimos trabalhos, o seu perfil sonoro singular e amplamente exercitado com o experimentalismo inventivo de Fagner em conjunto com Hermeto Pascoal, responsável pela regência musical do LP, fez com que o artista o definisse como uma obra “diferente”. Apesar do baixo índice de vendas¹⁴⁵ – quando comparado com o LP lançado no final do ano anterior –, Fagner pareceu não se abalar, mostrando-se, inclusive, satisfeito com o resultado final do disco e atribuindo a isso a possibilidade de poder ter realizado um trabalho conceitualmente livre das interferências que a gravadora poderia vir a praticar.

Orós foi meu disco mais arrojado, ele foi nos limites da minha cabeça. Mesmo assim eu acho que ele não foi trabalhado como deveria ter sido, porque esse é um disco diferente e que merecia um tratamento diferente. Mas como eu sempre fiz o que quis, eles não me disseram faça assim ou assado (FAGNER, o trabalho em grupo e a simplicidade, 1978, p. 42).

Contando com a participação de Hermeto Pascoal, músico alagoano multi-instrumentista destacado no cenário artístico nacional e internacional pelo seu talento musical, o LP *Orós* foi idealizado a partir do princípio da necessidade do artista de se expressar com liberdade, o que justifica a sua afirmação em dizer que sempre trabalhou sua música a partir do seu gosto, sem interferência das fórmulas comerciais das gravadoras, pois desde os primeiros anos de sua carreira Fagner sempre teve como uma das principais pautas de seu discurso enquanto artista profissional a necessidade de manutenção de sua liberdade criativa, de tal modo que o mesmo falou o seguinte sobre o contexto de gravação e lançamento desse LP: “‘Orós’ foi um momento de quebrar tudo na minha carreira, uma coisa que eu me concedi, um trabalho artístico mesmo. *Vendeu pouquíssimo, mas eu nem estava pensando nisso. Simplesmente quis fazer e fiz*” (BAHIANA, 1978a, p. 37, grifo meu).

Quando o artista afirma na citação que *Orós* não foi, no seu entendimento, trabalhado adequadamente, suponho que a gravadora CBS não tenha dado a devida assistência nos

¹⁴⁴ BARCELLOS, 1978, p. 2.

¹⁴⁵ Segundo o jornal O Globo, o LP *Orós* vendeu cerca de 15 mil unidades (BAHIANA, 1978a, p. 37).

procedimentos essenciais à promoção do produto que cabe a ela executar enquanto empresa, justamente pelo disco não ter parecido possuir o potencial comercial necessário para as exigências do mercado, dada a experimentação sonora de Hermeto Pascoal somada a liberdade exercitada de Fagner enquanto artista e declarada no período, como espécie de justificativa para o resultado comercial final que a obra obteve. Tal suspeita ganha força quando percebi no desenrolar desta pesquisa que textos de críticos musicais publicados nos jornais que consultei sobre este LP são encontrados em menor número do que os de seu LP anterior e os demais posteriormente lançados. Daí suponho que, muito provavelmente, a crítica musical não foi um canal amplamente explorado para a divulgação dele no período, como foi, pelo menos, do seu anterior. Dessa forma, o LP, apesar de ser o seu segundo pela CBS e lançado em menos de um ano em relação ao *Raimundo Fagner – Orós* foi lançado comercialmente em setembro de 1977 –, não alcançou marca superior de vendagem em relação àquele lançado em novembro de 1976. No entanto, segundo o artista, o LP *Orós* conseguiu obter elogios da crítica musical. Sobre essa afirmação:

O *Orós* foi muito elogiado, foi até por causa do Hermeto (Pascoal) com os arranjos. Era muito diferente. A leitura que eu vinha, de arranjo, de coisa mais popular, mais guitarras. O Hermeto deu uma outra roupagem, o Hermeto tinha muito prestígio, era muito respeitado e foi um discos, dos meus, mais elogiado, assim, até hoje porque as pessoas falam muito porque era totalmente diferente daquilo que eu vinha fazendo e tinha toda a genialidade do Hermeto, tipos de arranjos, o tipo de instrumentação que ele colocou ali (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

Com o lançamento do LP *Orós*, a crítica musical se dividiu entre desaprovações e elogios tanto em relação ao disco como ao show. Fagner, por sua vez, ao recordar este seu trabalho e o impacto gerado sobre seu público, afirma que se tratou de um disco que obteve elogios por seu forte traço inovador entre os seus outros trabalhos – e a que o artista atribui essa característica ao músico Hermeto Pascoal e sua regência musical no LP – não fazendo qualquer menção, portanto, a rejeição no período de parcela da crítica sobre o mesmo. Justamente pelo fato da memória ser a presença do passado, é evidente que o narrador “não falará senão do presente, com as palavras de hoje, com sua sensibilidade do momento” (ROUSSO, 2006, p. 98), e por isso é compreensível a maneira como o artista se recorda deste disco no presente, haja vista o tempo decorrido que favoreceu a incorporação deste trabalho ao conjunto de sua obra e a possibilidade de realizar uma visão ampliada sobre seu percurso no interior da MPB e produzindo por fim uma avaliação geral da sua contribuição para a arte na área musical.

Então o que merece ser levado em consideração aqui é a memória do artista manifestada no presente, que expõe a percepção que tal trabalho adquiriu no curso desse

tempo e não aquela restritamente gerada na exata ocasião de seu lançamento, de maneira que se hoje o seu disco lançado em 1977 adquiriu status entre os “discos cults”, nas palavras do próprio artista (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013), naquele período o disco gerou debates e fomentou visões múltiplas acerca de seu exercício artístico. Por isso, entre o período de lançamento e veiculação de críticas nos periódicos – positivas ou negativas – e a narrativa do artista fornecida no presente, o LP *Orós* adentrou os anos sendo acessado por novos ouvintes, gerando neles percepções que igualmente variavam assim como no calor dos acontecimentos do ano de 1977, concorrendo assim para novos entendimentos sobre a obra em questão.

Dessa maneira, a presente visão do artista é justificada, ao que tudo indica, por essa penetração que *Orós* obteve entre o seu público no curso dos anos, gerando nesse processo a aclamação deste trabalho que explorou aspectos sonoros e culturais em vários níveis. Tanto é que se faz necessário dizer que este LP foi um dos discos que mais marcou os primeiros anos do exercício profissional de Fagner com a música. Sobre isso, a revista *Superinteressante* publicou em 2004 uma edição especial fazendo uma retrospectiva do rock nacional da década de 1970. Essa edição expôs esse LP entre os 25 discos que os editores consideraram mais marcantes daquela década. Assim, entre clássicos como *Secos e Molhados* (1973); *Fa-Tal* (Gal Costa, 1971); *Clube da Esquina* (Milton Nascimento e Lô Borges, 1972); *Caia na Gandaia* (Frenéticas, 1978), *Orós* surge na listagem como uma das obras fonográficas mais expressivas daquele período. Sobre o LP segue a crítica publicada na edição:

Quando chegou com status de astro à CBS (onde trabalhou como diretor artístico), Fagner cometeu seu trabalho mais radical, arranjado por Hermeto Pascoal, [...] “Cebola Cortada” foi o mais próximo de um sucesso radiofônico. Tudo bem: na época, para ele, havia valores mais importantes (DISCOGRAFIA selecionada. 2004, p. 80).

A partir da citação anteriormente exposta, destaco a importância de Hermeto Pascoal na feitura do disco em seu conjunto já no período, dando a este produto sua característica principal, que é a exploração do som realizada pelo instrumentista alagoano sobre as composições de Fagner.

Orós, que não deixa de ser um segmento, mesmo desparalelo, apresenta uma rebeldia de ritmos de ponta. E isso fica evidente – justificado –, com a participação de Hermeto Pascoal, um músico ainda incompreendido pela maioria. Fagner buscou em Hermeto, assim como em outros talentos no início de carreira, um arco para se lançar em outro ciclo de sua arte. Um apoio regionalista, apesar que Hermeto tenha sua música além de fronteiras e trincheiras (NOVAES, 1977a, p. 2, grifos do autor).

Se comparado aos seus últimos trabalhos, *Orós* se destacou pela radical mudança que este representou no percurso de Fagner no interior da MPB. O resultado deste LP tem como

principal marca o exercício da livre criação que foi levada a efeito pelo artista ao escalar o inventivo Hermeto Pascoal como arranjador. Tratou-se, pois, de um empreendimento ousado e que revelou a postura inquieta de Fagner diante de suas propostas artísticas e de seu exercício musical. Assim, *Orós* se distinguiu em grande medida de tudo aquilo por ele realizado até então em termos de criação musical, surpreendendo inclusive a quem apostava numa continuidade de seu trabalho na linha daquilo que foi o LP *Raimundo Fagner* no ano anterior e que havia obtido até então os melhores resultados no mercado de discos entre os seus LPs lançados, o que mostra a sua personalidade exigente, que não o permitiu manter-se numa zona de conforto profissional e comercial.

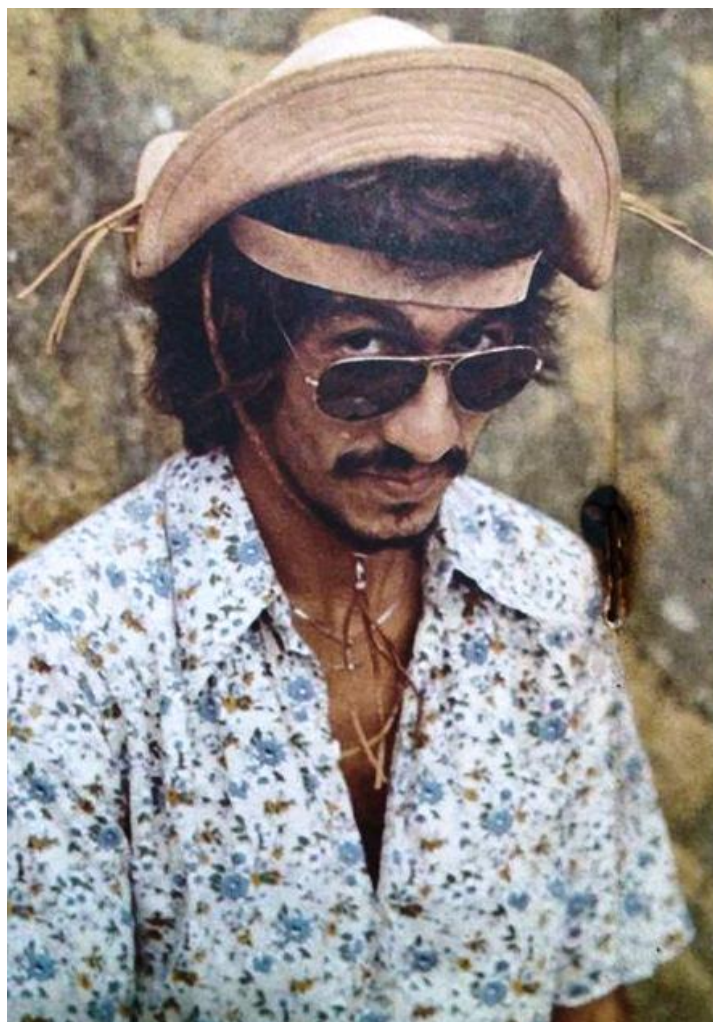
Um dado interessante a ser realçado na citação anteriormente exposta é a natureza das músicas contidas no disco, apresentado enquanto um segmento desparalelo, ou seja, algo que parece destoar da prática comercial da indústria fonográfica a partir de suas fórmulas de sucesso, mas que ainda assim se configura como um dado cultural que encontra nesse mesmo mercado um lugar, ainda que de menor apelo comercial/popular. Olhando sobre a lógica da indústria cultural, deve-se levar em consideração que todo produto fonográfico, em maior ou menor grau, é produzido e comercializado, indo ao encontro de determinada fatia de público, já que o disco possui como principal razão de ser o seu aspecto comercial, de maneira que sua produção na totalidade é, portanto, destinada ao mercado (MORELLI, 2009).

O exercício experimental que concorreu para a concretização do LP *Orós* resultou, pois, de tudo aquilo que Fagner pôde reunir até então enquanto informação musical. E a isso é possível somar a própria relação do artista com o instrumentista Hermeto Pascoal, em quem ele confiou para alcançar o seu propósito. Sobre isso, o artista justificou a sua parceria com o músico alagoano ao dizer que “Eu procurei o Hermeto porque não tinha outro, realmente, que pudesse fazer. A nossa afinidade está no Nordeste. [...] Não podia ser de outra forma, porque nós nascemos do mesmo berço. Hermeto foi uma coisa que explodiu a minha cabeça” (BAHIANA, 1977b, p. 33).

O artista respaldou, através dessas palavras, que este LP contou com a participação de Hermeto Pascoal pelo fato de ambos compartilharem elementos culturais em comum, mas que ao mesmo tempo tais elementos não se restringiram apenas ao universo cultural do Nordeste, como é possível de se compreender quando ele fala sobre o impacto que a música produzida por seu novo parceiro causou-lhe e que parece tê-lo estimulado a uma visão mais ampla sobre as possibilidades de se fazer música. Dessa maneira, é perceptível que o trabalho que resultou no LP *Orós* avançou em direção a várias tendências musicais e culturais e, talvez

por isso, parece não ter sido totalmente bem recebido por alguns críticos de música, como pode-se constatar a seguir: “‘Orós’ é um álbum bonito, denso, bem apresentado e imaginativo. Nele, o cantar de Fagner incomoda assim como o seu regionalismo em choque com outras culturas em voga, que ele tenta em vão englobar num todo. Mas o trabalho é válido” (LÍRIO, 1977, p. 30).

Figura 22- Um Fagner nordestino/universal se revela em *Orós*, LP que dividiu a crítica musical e que fomentou debates por sua natureza inovadora e experimental, resultante das trocas culturais entre o artista e o músico Hermeto Pascoal. Na imagem, Fagner posa para foto de Sérgio Sbragia como um vaqueiro moderno, ostentando signos locais e universais – chapéu de couro e óculos modelo aviador, popularizado em muitas regiões do mundo. Imagem disponível no LP Fascículo História da Música Popular Brasileira.



Fonte: NO PALCO..., 1984, p. 4-5.

Ao explorar esse texto crítico, importa aqui refletir sobre a forma como a cultura desses sujeitos são incorporadas em suas obras, assim como a compreensão delas enquanto experiências geradas no curso de suas vivências e canais de expressão destes com relação ao

mundo que lhes cercam. Para alcançar tal intento, é oportuno, em primeiro lugar, entender que: “[...] a cultura é mediação entre os indivíduos que compõem o grupo. É o que estabelece entre eles comunicação e comunidade. Mas a cultura é também mediação entre o indivíduo e a sua experiência; é o que permite pensar a experiência, dizê-la a si mesmo dizendo-a aos outros” (PROST, 1998, p. 135). Firmado nessa concepção, a cultura desempenha aqui um caminho de comunicação entre os sujeitos consigo e com os demais, gerando nessa relação um ambiente de afirmação sobre o grupo a partir do que é compartilhado no seu interior. Por isso, é indispensável observar neste estudo que a cultura não pode ser encarada isoladamente, sem levar em consideração a forma como esta opera entre os sujeitos que dela comungam, de maneira que “o historiador não poderia decifrar essa cultura sem conhecer a experiência vivida” (Ibidem, p. 136).

Em vista disso, quando verificada a partir de sua natureza híbrida, a cultura manifestada estimula a percepção sobre a estrutura das identidades nela e por ela compostas, pois por se tratar de um conjunto de signos fundamentados a partir das vivências travadas entre os sujeitos e suas diversidades, acaba por gerar uma cultura disso resultante e igualmente expressada em comunidade como forma de comunicação e também de afirmação de si, respaldada na experiência, de maneira que “A identidade se constrói, se desconstrói e se reconstrói segundo as situações. Ela está sem cessar em movimento; cada mudança social leva-a a se reformular de modo diferente” (CUCHE, 1999, p. 198)¹⁴⁶.

Nesse sentido e levando em consideração a complexidade comportada na própria noção de cultura, assim como no processo de hibridação que ocorre em suas estruturas, “não é possível falar das identidades como se se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. XXIII), pois:

Quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), freqüentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como consequência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer músicas ou interpretar as tradições (Ibidem).

É o que parece ocorrer na mensagem textual da crítica sobre o LP *Orós*, que considerou despropositada a somatória de culturas que Fagner levou a efeito em seu disco juntamente com Hermeto Pascoal e que, no seu julgamento, os artistas fracassaram nesse intento por terem objetivado unir outros aspectos culturais ao “regionalismo” característico de

¹⁴⁶ Sobre os processos de construção da identidade, Hall (2006, p. 38) diz que “[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. [...] Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’”, de maneira que esse constante desenvolvimento não permite a compreensão sobre a identidade enquanto “plenamente unificada, completa, segura e coerente” (Ibidem, p. 13).

Fagner, um esforço considerado em vão segundo a crítica. E coloco aqui regionalismo entre aspas por entender que esta é uma referência superficial que o texto oferece. O hibridismo cultural que resultou naquela obra fonográfica de Fagner parece ser, portanto, um elemento descabido na avaliação da crítica anteriormente destacada, que, ao que tudo indica, estava no aguardo de uma produção musical voltada para a sonoridade nordestina dentro de um aspecto já tipificado e caricaturado no imaginário de muitos habitantes do Sudeste brasileiro e tal pensamento exposto pelo texto crítico favorece a desatenção sobre o real entendimento de que esses sujeitos e suas ações possuem, enquanto resultado de um conjunto de vivências que concorrem para o enriquecimento de seus trabalhos, um referencial amplamente apoiado na via do acúmulo de experiências em sociedade a partir dos espaços por onde se deslocam e das observações neles realizadas.

Dito isto, entendo que foi justamente o caráter inovador do LP *Orós*, a partir da experimentação sonora levada a efeito em grande medida por Hermeto Pascoal, juntamente com a hibridação de elementos culturais de diversas ordens, que serviu como uma espécie de divisor de águas na carreira de Fagner, uma abertura de um novo ciclo, nas palavras do artista ao jornal O Globo em 1977, ciclo esse fechado após o lançamento de *Raimundo Fagner* e antecedido por *Ave Noturna* e *Manera Fru Fru Manera*¹⁴⁷. Com a intenção de modernizar a “música nordestina”¹⁴⁸, Fagner lançou mão do experimentalismo sonoro neste seu trabalho. Sobre isso, o artista chegou a declarar no período que sua proposta era desconstruir essa noção que a crítica musical, em especial a do eixo Rio de Janeiro – São Paulo tinha sobre “música nordestina” ou “música regional”.

Quando as pessoas falam “Nordeste” elas estão querendo é aquele negócio piegas, tipo Quinteto Violado, tá entendendo? Eu quero colocar que o Nordeste não está resumido a esses papos de um triangulinho acolá, e uma musiquinha de sotaque aqui... O Nordeste não é isso não. O Nordeste é uma barra muito pesada, então meu disco é um disco do Nordeste, mas é pro mundo, não fica só no Nordeste. Eu não estou interessado, e acho muito radical a posição das pessoas hoje em dia que estão querendo de todos uma coisa tradicional, regional e só regional. Isso não tá certo, não. É um negócio muito reacionário. É papo de *seu* Tinhorão que eu não estou a fim de alimentar. Então esse é um disco nordestino como o Quarteto Novo, só que muito mais cheio de coisas. Que visão o *seu* Tinhorão tem do Nordeste, por

¹⁴⁷ Ao falar sobre sua carreira em 1977, Fagner declarou que o LP *Orós* possibilitou uma maior abertura de horizontes em termos de criação musical, ao dizer que tal obra fonográfica permitiu “ampliar o meu trabalho dentro da minha expectativa. Pegar temas, como é o ‘Orós’, que é totalmente instrumental, pegar músicas sem preocupação de ser esse ou aquele ritmo” (BAHIANA, 1977b, p. 33).

¹⁴⁸ A expressão “Música Nordestina” deve ser compreendida aqui a partir da visão reducionista e estereotipada de significativa parcela da crítica musical atuante principalmente na região Sudeste. No entanto, considerando os processos de hibridação cultural ao qual o trabalho de Fagner – em especial o LP *Orós* – é preciso que se diga que tal expressão não contempla a presente análise – daí o uso de aspas –, tendo em vista os múltiplos signos culturais presentes que refletem uma identidade em permanente formação, como aponta Cuche (1999) e Hall (2006). A opção de empregar essa terminologia se justifica somente pela referência usual que a crítica musical fazia do trabalho de Fagner enquanto “música nordestina” ou “gênero musical regional”.

exemplo, se ele nunca foi lá? Ele pode ter alguma visão sentado na sua mesa de jornal? E eu estou falando do Tinhorão porque é o pior. Então que onda é essa de julgar o trabalho das pessoas sentado numa cadeira no Rio de Janeiro? Eu tenho mais visão de Nordeste que ele e fim de papo. Eu não estou a fim de discussão e não tenho nenhum proveito em derrubar ninguém, só quero deixar bem claro a minha posição e o meu trabalho, pra eles saberem que a verdade não está só com eles. Porque no fundo eu tenho é pena desses papos que estão rolando aí (BAHIANA, 1977b, p. 33, grifos do autor).

A visão do artista sobre Nordeste, cultura e música são expostas de maneira pessoal e reflete a forma como o mesmo exercita suas práticas musicais a partir da incorporação daquilo que ele possui enquanto bagagem adquirida no curso de suas experiências. Disso resulta o perfil musical contido no LP *Orós*, o qual não se resume ao Nordeste, pois a sua formação enquanto sujeito juntamente com o seu patrimônio cultural comungam com outros espaços vivenciados para além do seu local de origem. Por isso, a defesa de sua arte e da liberdade criativa se torna evidente aqui a partir da crítica que Fagner realiza acerca da compreensão que parcela da crítica musical teve sobre seu trabalho, o que ele acusa de desconhecimento e visão superficial das coisas. Nesse aspecto, o artista reprova esse tipo de visão da crítica musical – na figura de José Ramos Tinhorão – que no seu entender avaliava de forma errônea o que estava se fazendo em termos musicais por artistas originários da região Nordeste, como é o seu caso.

Quanto ao LP *Orós*, tal exercício experimental que visou explorar suas potencialidades criadoras acabou por dividir a crítica musical de modo geral através de opiniões positivas e negativas, como pode ser conferido a seguir:

[...] é lançado pela gravadora CBS, um dos grandes lançamentos no que tange a música brasileira – ORÓS – onde aparece este jovem que cada dia que passa cresce dentro de nossa música e que é conhecido pelo nome de Fagner. Fagner dispensa qualquer comentário em virtude do muito que já realizou em prol da música brasileira e que cada lançamento seu procura aprimorar ainda mais a sua arte (ORÓS – Fagner, 1977, p. 3).

Fagner, *Orós* – Hermeto Pascoal deve ter embranquecido mais ainda os seus longos cabelos para fazer estes arranjos, trabalhados em cima de composições mais ou menos iguais e monótonas, vendidas como música nordestina moderna. Cinzas, Flor da Paisagem, Esquecimento, Romanza, Epigrama nº 9, Cebola Cortada, *Orós* e Fofoca, essa última dele mesmo. Das outras, cinco são do próprio Raimundo Fagner, que toca violão e faz a direção musical do LP. Epigrama nº 9 foi musicado em cima de um poema de Cecília Meireles. Já *Orós* não tem letra e pede a voz de Milton Nascimento em “lamentos” para salvá-la. Mas o resultado conseguido por Hermeto foi bom. Ele, além de tocar piano acústico e um pouco de percussão, regeu Robertinho do Recife (guitarra fender, portuguesa e violas), Itiberê (baixo acústico e elétrico), Paulinho Braga (bateria) Alenda e Chico Batera (percussão), Nivaldo Ornelas (sax), Márcio Montarroyos (piston), Dominginhos (acordeon), Serginho (conga), Meireles, Mauro Senise e Zé Carlos (flauta) e Andre Dequech (violino). Ah, e tem o Fagner tentando cantar em todas as faixas numa chatice total (SOARES, 1977b, p. 38).

As duas últimas citações manifestam visões contrárias acerca do valor artístico do LP *Orós*. Na primeira, a qualidade do disco, assim como a atuação de Fagner como um dos grandes colaboradores para o enriquecimento da música brasileira e as suas potencialidades artísticas em linha crescente, sempre visando o seu melhoramento na sua atividade profissional são atributos enaltecidos. Por outro lado, a segunda crítica faz recair sobre o artista julgamentos severos, ao se referir às músicas de seu disco como monótonas, além de tipificá-las como “música nordestina moderna”, ignorando as propriedades e referências diversas que as músicas detêm e encarando o produto a partir de uma rotulação reducionista. A interpretação de Fagner é, igualmente, desmerecida e até mesmo uma das faixas do disco – *Orós*, que é instrumental – é apresentada como uma música sem qualidade.

Sobre isso, a atividade de crítico musical revela essencialmente aspectos pessoais desses profissionais enquanto indivíduos a partir das formas como encaram os trabalhos artísticos por eles avaliados, de maneira que, quando publicada em periódicos, oferecem subsídios para alcançar certo nível de percepção sobre as formas como determinado produto fonográfico era avaliado na sua imediata recepção. O gosto pessoal daquele que avalia – o crítico musical e sua visão pessoal de mundo – se fundamenta a partir daquilo que ele expressa como opinião, deixando revelar nela suas reações pessoais geradas após o contato com o conteúdo fonográfico. Portanto, a crítica possui pelo menos duas formas mais claras de expressão: aquela em que o seu gosto é manifestado e por ele próprio valorizado no texto, emergindo assim as suas opiniões acima do conteúdo avaliado em si; ou quando o crítico opta por reduzir tais formas de proceder em favor de uma análise mais externa, mas que, de maneira geral, assume o compromisso tanto com a arte da música, a partir dos seus critérios avaliativos acerca do que parece bom ou o contrário, como com a informação a ser transmitida para os seus leitores (OLIVEIRA, 2011).

O que se observa a partir destas visões, e isto, claro, também a partir do que tive acesso¹⁴⁹, é que o LP *Orós* conseguiu ser o disco de Fagner que, pelo menos até então, mais fomentou discussões e visões variadas entre a crítica musical especializada acerca do que era nele apresentado. Seu perfil diferenciado não só em relação ao conjunto da obra do artista, mas também quando comparado à grande parte dos lançamentos daquele ano de 1977 – que já naquele momento manifestava os primeiros sinais da febre do *disco music* no país¹⁵⁰ –, foi a

¹⁴⁹ Apesar de terem surgido em menor número durante minha pesquisa, as críticas sobre o LP *Orós* apresentaram em maior grau opiniões diversas.

¹⁵⁰ A febre do *disco music* invadiu o mercado fonográfico nacional na segunda metade da década de 1970 a partir das informações que chegavam no país sobre este gênero musical dançante e amplamente popularizado nos EUA e no mundo (DIAS, 2000). O impacto foi tão forte que não se restringiu ao benefício imediatamente possibilitado

principal razão para o estímulo ao debate. Como característica recorrente e já consolidada entre os trabalhos de Fagner está a forma contundente do seu canto forte e sofrido – mais do que em *Ave Noturna*, também destacado por essa característica – levado a efeito e dando ao conjunto da obra o traço inconfundível da sua personalidade.

Para o lançamento do LP, Fagner estreou uma temporada de shows iniciada no dia 7 de setembro, no Teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro, que, igualmente entre críticas e elogios, possibilitou a gradual popularização de sua obra no interior da MPB. Sobre o espetáculo, destaco a seguir opiniões distintas publicadas pela crítica musical:

Poucas vezes uma estréia no Terezão terá mobilizado tanto público quanto a de Fagner, anteontem. Por volta das nove horas já estava superlotado e mesmo assim, grandes filas permaneciam comportadas atrás das cordas, na esperança de uma segunda sessão ou no consolo de um ingresso para o dia seguinte. [...] Como dado mais importante, uma crescente preocupação de Fagner com a parte instrumental e um indiscutível crescimento como intérprete. Cada vez mais ele se afirma como um dos grandes e poucos *intérpretes originais* de sua geração, tão rica em autores e tão mendiga em grandes intérpretes. Um estilo pessoal, vigoroso e corajoso colocam Fagner, cada vez mais, como um intérprete capaz de mobilizar intensamente o público e proporcionar vocalizações enérgicas e pessoais através de seu timbre rascante e inconfundível (MOTTA, 1977a, p. 32, grifo do autor).

Até o próximo dia 18, Raimundo Fagner estará apresentando o ensaio do seu show Orós – este também é o título do seu quarto e recente LP – no palco do precário Teatro Tereza Raquel, onde geme, lamenta-se e xinga sabe Deus o que, acompanhado por excelentes músicos que pouco têm que fazer durante a apresentação do compositor. Carregando numa suposta dramaticidade, canta sempre aos berros, mutilando e amesquinhando não só algumas de suas melhores composições, como trabalhos de Sueli Costa e Cartola. E nesse catastrófico Orós, Fagner também conta com a participação da cantora Amelinha, uma moça que parece estar tão a vontade em cena quanto Nara Leão se um dia pisasse num palco com Alice Cooper. O que surpreende é que Fagner vinha alcançando um bom rendimento em seus últimos discos e até mesmo em algumas de suas apresentações. Sem nenhuma direção, com uma iluminação inexistente (algumas vezes os músicos tocam no escuro ou então só recebem focos de luz quando já começaram a tocar) e sérios problemas de som, seria desonesto dizer que quem for ao Tereza Raquel, um teatro que consegue ser pior do que qualquer espetáculo ali já apresentado, assistirá a um show de Raimundo Fagner. *O que está acontecendo naquele palco não passa de um primário ensaio de um espetáculo que não teve ainda solucionado os seus mais simples problemas* (LARANJEIRA, 1977, p. 5, grifo meu).

Orós, tanto o LP como o show, gerou nos críticos musicais visões variadas sobre a atuação de Fagner no ano de 1977, no entanto, a presença numerosa do público no Teatro

aos setores fonográficos, mas se estendeu a outras áreas da indústria cultural e tão logo se familiarizou ao consumo nos seus mais variados sentidos. Sobre isso: “Com a novela, a febre mundial da discoteca se espalhou por todo o Brasil, o segundo Lp das Frenéticas, puxado por ‘Dancing Days’, estourou nas paradas de sucesso, grandes artistas como Tim Maia e Ney Matogrosso gravaram disco-music, todo mundo começou a gravar. Tudo virou discoteca, havia uma discoteca em cada esquina, *a moda discoteca, as meias arrastão, os sapatos de plataforma, os ternos brancos, as roupas de lurex, os produtos licenciados pela TV Globo. O disco com a trilha internacional da novela vendeu quase um milhão de cópias*” (MOTTA, 2001, p. 309, grifo meu). Tratou-se, pois, de um fenômeno *sui generis* no qual tal elemento cultural estava diretamente associado à uma lógica pragmática de consumo em diversas esferas.

Tereza Rachel atestava que cada vez mais Fagner se popularizava como artista, de maneira que tal êxito de bilheteria também ocorreu no Teatro Municipal, em São Paulo.

Foram três dias de sucesso de Fagner em São Paulo, no fim de semana que passou. Casa cheia nas três noites no Municipal, filas para os ingressos de 10 a 40 cruzeiros, e até a presença de cambistas na última apresentação, vendendo entradas mais caras para um público quase em multidão. Poucos fãs tinham mais de 30 anos e a maioria era estudante. Um ou outro nordestino na platéia, completamente lotada e com gente sentada até no chão. Os aplausos vinham a toda hora, menos para um rapaz – Robertinho de Recife – que resolveu tocar, na sua boa guitarra, uns 15 minutos de frevos de sua autoria e ficou zangado, a ponto de chutar banquinhos e microfones, porque o público não atendeu ao seu pedido de dançar ali no teatro. Mas, além do paulista não estar motivado a dançar frevo a toda hora, havia uma razão muito maior: a falta absoluta de espaço (SOARES, 1977a, p. 11).

Prestigiado por um público na sua maioria jovem que enfrentou a superlotação do teatro, disposto a disputar pelos espaços vazios que havia no chão e que servissem como assento, o texto dimensiona tal situação até quando menciona o mal estar gerado entre o guitarrista Robertinho de Recife e o público que se negou a aplaudi-lo após sua atitude tempestuosa no palco. A partir do que foi exposto até agora, é perceptível que Fagner obteve grande êxito de público em suas temporadas nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo¹⁵¹, num sinal de que cada vez mais seu trabalho se tornava popular.

No entanto, é necessário adiantar que a presença numerosa do público em seus eventos não implica na aceitação obrigatória destes ao que lhes era oferecido por Fagner em termos de arte e música, pois: “[...] é preciso desconstruir as concepções que julgam os comportamentos dos consumidores como predominantemente irracionais e as que somente vêem os cidadãos atuando em função da racionalidade dos princípios ideológicos” (GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 35). Este alerta é essencial justamente porque em muitos casos “[...] costuma-se imaginar o consumo como lugar do suntuoso e do supérfluo, no qual os impulsos primários dos indivíduos poderiam alinhar-se com estudos de mercado e táticas publicitárias” (Ibidem).

Embora não me seja possível dimensionar através das fontes hemerográficas o grau de aprovação desse público ao que lhe era apresentado pelo artista – a não ser naquilo que se refere à lotação dos espaços de suas apresentações –, entendo que o show representava naquele contexto um canal para o despertar do interesse das pessoas ao produto fonográfico lançado naquele período e vinculado ao nome de Fagner, objetivo esse que considero ser o de qualquer espetáculo musical de artistas que tenha um histórico de registros fonográficos e envolvimento com o mercado de discos. Em outras palavras: o espetáculo apresentado pelo artista serviu como uma espécie de possibilidade de convencimento de que o LP *Orós* deveria

¹⁵¹ Não me foi possível acessar informações sobre apresentações do espetáculo *Orós* em outras cidades do país.

ser adquirido nas lojas de discos por aqueles que tiveram a oportunidade de apreciar o show e que isso só aconteceria mediante a satisfação do espectador daquele espetáculo. Apesar desse entendimento, é possível também estabelecer a consciência de que muitas pessoas passaram a ser atraídas e a se interessarem cada vez mais pela arte de Fagner naquele momento e que, por isso, já se mostravam predispostas a consumir de alguma forma aquilo que resultara de seu exercício profissional e artístico, mas sem que isso represente qualquer sinal de imposição,

Por fim, o que pode ser dimensionado dos dois primeiros trabalhos de Fagner na gravadora CBS, assim como o seu exercício profissional entre o final de 1976 e 1977, é que seu trajeto rumo à popularização de seu nome entre os representantes da MPB foi gradual e marcado pela constância que tal atividade exigia, de maneira que *Raimundo Fagner* e *Orós* evidenciavam o seu crescente prestígio no interior da gravadora CBS, principalmente quando se leva em consideração que esta foi a primeira vez que o artista conseguiu registrar mais de um LP numa única gravadora. No ritmo de seu percurso, a popularização de sua obra e seu nome se tornaram cada vez maior até o ano seguinte, no qual ele pôde registrar o seu primeiro grande sucesso.

4.1.3 “A hora está chegando e eu vou botar pra rachar”¹⁵²: a conquista da grande audiência no ambiente da MPB através do LP *Quem Viver Chorar* (1978/1979).

Fagner, que até o início de 1978 contava com quatro LPs de carreira e no ano anterior tinha sido eleito pela crítica da revista Pop como o melhor cantor nacional de 1977¹⁵³, já dava sinais de crescente projeção através de seus shows e dos próprios produtos fonográficos que traziam suas canções registradas. No entanto, ainda não havia experimentado o grande índice de audiência e vendagem de discos que seus conterrâneos Ednardo e Belchior haviam experimentado em 1976, por exemplo. Por outro lado, ele passou gradativamente a obter prestígio de tal modo que este ano marcou os primeiros passos para a popularização de seu nome no plano internacional, tanto através de espetáculos em teatros –

¹⁵² BARCELLOS, 1978, p. 2.

¹⁵³ Havia ainda outras categorias, como cantor internacional, cantora nacional e internacional, grupo nacional e internacional, show nacional e internacional e assim por diante. Além destas, foram criadas ainda outras, mas estas últimas de natureza satírica, que visavam levar humor aos seus leitores. Nesse sentido, Fagner e Caetano Veloso dividiram a categoria “incompatibilidade de gênios” juntamente com as bandas de rock nacional Made in Brazil e Terço, o que evidencia o temperamento polêmico e a visão que os críticos musicais tinham a respeito de Fagner nesses anos (O MELHOR de Pop 77, 1977, p. 6).

como ocorreu em Paris¹⁵⁴ –, como através da possibilidade de internacionalização de sua obra, com planos de serem lançadas no exterior (BAHIANA, 1978b, p. 34). Sobre essa afirmação, o impacto de seu nome e sua arte em Paris chegou a ser exposto pelo jornal francês *Liberation*, reproduzido no texto escrito pela jornalista Ana Maria Bahiana:

De fato, até espaço em jornais o Fagner conseguiu. Assim falou o *Liberation*, por exemplo: “Imagine um cantor brasileiro absolutamente desconhecido na França e que lota o Theatre Champagne Première (sexta-feira estava cheio e sábado mais ainda), o que o faz prolongar sua temporada por mais uma semana. Sabemos que já falamos muito sobre o acontecimento, mas isso nos dá grande prazer. Porque certamente essa é a primeira vez que uma voz do Nordeste brasileiro se faz presente em Paris. Aproveitamos portanto para sugerir àqueles que aguardavam o pagamento do mês de junho para que não deixem de aproveitar essa prolongação para ir escutar uma das mais belas e fortes criações que já nos chegaram do Brasil. (.....) Sou incapaz de lhes dizer como é que acontece, mas esse diabo de Fagner torturadamente desengonçado com suas melodias tortuosas e secas como uma árvore do sertão é um grito que vara as entranhas” (Ibidem).

O êxito de Fagner no teatro *Champagne Première* representou a intensificação do seu trabalho no exterior, coisa que já vinha acontecendo paulatinamente desde 1973. O encorajamento para tanto se justifica a partir da expectativa da gravadora CBS sobre o trabalho de seu artista contratado que dava mostras de ser um nome forte para competir no mercado fonográfico internacional, como já vinha acontecendo desde a década de 1960 com Roberto Carlos, por exemplo. De modo que, “até o final do ano a CBS lançará os Lps ‘Raimundo Fagner’ e ‘Orós’ na França, Alemanha, Espanha e Itália”¹⁵⁵ (MOTTA, 1978b, p. 32).

¹⁵⁴ Cabe lembrar que as primeiras experiências de Fagner no plano internacional se deram, como já abordei, após sua saída da gravadora Phonogram, em 1973, onde logo após esse ocorrido o artista viajou para a Europa permanecendo lá durante três meses. Em Paris, chegou a se apresentar no teatro Olympia, conforme declarou em 1975 para a revista *Veja* (PENIDO; SOUZA, T., 1975, p. 82).

¹⁵⁵ Embora não me tenha sido possível verificar se tais LPs tiveram seus lançamentos concretizados no mercado externo, é perceptível que a CBS buscou planejar a partir desse momento os primeiros passos nesse sentido, tendo em vista que em poucos anos Fagner conseguiu obter projeção satisfatória de sua obra no mercado americano e europeu, com destaque para os países latinos, como será visto adiante.

Figura 23 - Nos últimos anos da década de 1970, Fagner tornou-se um dos nomes mais prestigiados da MPB, tendo seu trabalho reconhecido tanto em seu país como no plano internacional. A seguir, destaco trecho publicado na revista Billboard dos EUA: “Raimundo Fagner, acima, é um dos novos nomes mais importantes da música folclórica brasileira. As canções do artista da CBS têm uma forte influência do Nordeste e sua poesia pode ser profundamente romântica ou profundamente ligada aos aspectos sociais do modo de vida brasileiro”¹⁵⁶.



Fonte: ALBUQUERQUE, 1979, p. 16.

Tais experiências foram fundamentais para a idealização do seu quinto LP, lançado naquele ano pela gravadora CBS – o terceiro por esta marca. A atuação artística e profissional de Fagner foi sinalizada até então por um ritmo gradual de crescimento profissional, no qual, em suas palavras: “Preferi o compasso lento, mas ao mesmo tempo forçando a barra pra ir acontecendo o tempo todo. Percebi nos últimos anos que o meu público tem aumentado. Os teatros lotam, gente fica de fora. É porque a hora está chegando e eu vou botar pra rachar” (BARCELLOS, 1978, p. 2).

No que diz respeito a projeção dos artistas cearenses no plano nacional, diferentemente de Ednardo e Belchior, que dois anos antes tiveram à sua disposição

¹⁵⁶ Traduzido do texto a seguir: Raimundo Fagner, above, is one of the most important new names of the Brazilians folk music. The CBS artist’s songs have a strong North eastern influence and his poetry can be profoundly romantic or deeply involved in the social aspects of Brazilian way of life (ALBUQUERQUE, 1979, p. 16).

excelentes canais de promoção sobre seus trabalhos – o primeiro através da inclusão de uma música sua em trilha sonora de abertura de uma telenovela da TV Globo e o segundo pela projeção favorecida pelo prestígio de Elis Regina e o seu espetáculo *Falso Brilhante*, apresentado entre 1975 e 1976 – Fagner, que mesmo tendo experimentado a badalação de artistas de prestígio da MPB sobre sua carreira em 1973, seguido de um declínio expressivo em razão da reação da gravadora Phonogram insatisfeita com os baixos índices de vendagem de *Manera Fru Fru* Manera e a posterior posição combativa manifestada pelo artista diante de seus mecanismos operacionais, o que fez com que ele vivesse “um momento muito difícil em que todos se fecharam” (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013), não pôde desfrutar de abertura de canais midiáticos dessa natureza até então. Seu nome foi se tornando cada vez mais presente nos jornais através de entrevistas, notícias e textos críticos sobre seus trabalhos em razão das atividades que vinha realizando, mas as rádios e emissoras de televisão ainda não tinham introduzido de forma frequente o artista, suas músicas e sua imagem em suas grades de programações¹⁵⁷. O seu exercício pertinaz foi o que marcou o que ele chama de “compasso lento”, acarretando a crescente aceitação de um público que descobria cada vez mais a sua obra.

O que chama a atenção no percurso profissional de Fagner, pelo menos desde 1976, é que o artista vinha sempre atribuindo o crescimento do seu sucesso a cada vez maior compreensão e afinidade do público sobre o seu exercício artístico. Sobre essa questão, ao ser indagado por um repórter do programa Panorama Especial, exibido pela TV Cultura, sobre o sucesso alcançado em 1978/1979 e perguntado a que se devia esse êxito, disse:

Olha, tem a própria maturidade do artista. Quando ele chega em determinado ponto ninguém esconde mais. Eu acho que os próprios meios de comunicação não tinham também me entendido, a própria máquina não sabia ainda quem era o Fagner. *E eu cheguei lá. Tenho a ajuda do povo.* Acho que as pessoas não podem dizer que eu mudei [...]. Eu sou a mesma pessoa, eu tô fazendo o mesmo trabalho e buscando as mesmas coisas (FAGNER no Metrôpolis, 2015, grifo meu).

Tal discurso, que também vinha sendo expressado cada vez mais nos periódicos pelo menos desde 1976, parece ter sido uma outra maneira por ele encontrada para deslegitimar os mecanismos comerciais de promoção da mídia, firmados na “autoridade” que a crítica musical, a partir do seu envolvimento com a indústria fonográfica, detinha como formadora de opinião e que foi fortemente contestada por Fagner ao reconhecer no gosto popular o vetor

¹⁵⁷ Acerca da presença reduzida do trabalho de Fagner – e dele mesmo enquanto figura pública – nas emissoras de rádio e televisão do país, o jornal O Globo disse que “[...] estranha ainda é a quase ausência total de Fagner destes meios de divulgação, pelo menos nos mais procurados pelos artistas na busca de sucesso. Suas aparições em televisão são raríssimas, e nenhum dos seus discos chegou a ser expoente nas paradas de sucesso” (MENDES, 1977, p. 3).

de seu sucesso. Sobre isso, o artista adentrou a década de 1980 reconhecendo no seu público a razão principal de seus êxitos, no que dizia respeito a isso ele alertava: “O pessoal em geral subestima muito o ouvinte, mas eu pelo menos atribuo o meu sucesso maior ao público que vai ao teatro, que escuta, que pede nas rádios” (BUENO, M., 1980, p. 20).

A leitura que se pode realizar sobre a fala do artista é que o mesmo criticava o entendimento de que o público era encarado pelos detentores dos veículos de comunicação como sujeitos passivos e desprovidos do poder de escolhas. E como contrapartida a essa percepção, ele confiou a este público o seu sucesso a partir do estabelecimento de um discurso que o privilegiava e no qual ele reconhecia nesses sujeitos o seu poder de escolhas e a capacidade de se identificar com a sua obra, a ponto de sobrepor sua vontade sobre os veículos de comunicação, ao destacar sua participação ativa quando determinada música era solicitada pelo público para ser tocada na rádio, por exemplo.

Esse discurso se fundamenta numa oposição semelhante àquela apontada por Morelli (2009) em relação ao gosto da crítica especializada e o gosto popular. Como exemplo disso:

A crítica especializada se ofende com as coisas que eu faço e digo. Acontece que os críticos brasileiros estão engatinhando; a maioria é composta de fascistas radicais, caras compromissados com toda a engrenagem que está aí, embora afirmem o contrário. *O povo, que não tem compromisso com nada, que não usa carapuça, tem mais conhecimento, mais capacidade de analisar, pois é ele que está em contato com o mundo, com a música, com a vida. Não acredito que um cara que receba mais de 100 discos por mês tenha tempo para ouvi-los, para curtir o material no qual se diz especializado.* Na verdade, eles não enxergam um palmo diante do nariz (BARCELLOS, 1978, p. 2, grifo meu).

Antes de refletir acerca do discurso apregoado pelo artista que posicionava o seu público como o motivo fundamental de seu crescente êxito, importa colocar por ora que a relação entre as gravadoras e a crítica musical especializada se evidencia a partir da prática dessas empresas de ceder a esses jornalistas os seus últimos lançamentos fonográficos para que esses os ouvissem e produzissem seus textos críticos/publicitários a partir daí. Assim, fica claro que o trabalho dos críticos era de fundamental importância para as gravadoras que, ao destinar parte dos seus produtos para distribuição entre esses sujeitos, acabavam por garantir a publicidade dos mesmos nos espaços de suas colunas através dos comentários por eles produzidos. Não deixa de ser mais uma forma de promoção sobre os produtos fonográficos, assim como eram os espaços midiáticos do rádio e da televisão.

Sobre essa relação entre gravadoras e jornalistas, exponho o caso particular da gravadora Phonogram, a partir do qual é possível dimensionar as formas de relação entre várias empresas fonográficas atuantes no país e a imprensa. Nesse sentido, em documento emitido pela Phonogram esclarecendo o papel do departamento de imprensa na empresa, é

exposto o seu objetivo geral, que consistia em “Promover a integração da Cia. e de seus artistas com a imprensa, para dar firmeza à imagem do cantor, prestígio à Cia. e facilidade de comunicação por veículo impresso sempre que necessário” (COELHO, P., 1977. Não paginado). Entre as atribuições desse departamento, destaco a “DISTRIBUIÇÃO DE discos aos jornalistas especializados”, além de “Encomenda de matéria a jornalistas para noticiário” e distribuição de “fotografia da capa, reduzida, para distribuição aos jornalistas junto com o disco, demodo (sic) que haja mais facilidade de reprodução” nos jornais e revistas (Ibidem). No mesmo documento consta em anexo a lista dos representantes do departamento de imprensa da Polydor¹⁵⁸ distribuídos pelas capitais do país, assim como uma lista de jornalistas que recebiam discos da gravadora para fins de se informarem sobre o seu conteúdo e produzir textos críticos/publicitários sobre os mesmos. Periódicos utilizados aqui nesta pesquisa como fontes históricas – como a revista Veja, jornal O Globo, Jornal do Brasil, revista Pop –, além de outros, possuíam jornalistas e críticos musicais cadastrados para o recebimento dos lançamentos mais recentes da empresa, de maneira que o que me chega do passado através das memórias escritas contidas nos periódicos é, em muitos casos, produto direto dessa relação estabelecida entre gravadoras e imprensa e suas respectivas intencionalidades.

Voltando ao que concerne a importância do público para Fagner, embora o artista tenha encontrado por muitas vezes boa recepção da crítica musical sobre seus trabalhos, como tem se visto até aqui, ele ainda assim parecia manter sua posição combativa em relação a todos aqueles mecanismos comerciais que regiam o vasto mercado fonográfico nacional – que incluía a crítica musical especializada e sua função de propagandear os novos lançamentos fonográficos para o seu público leitor –, de maneira que o artista não poupou os profissionais atuantes nessa área de suas críticas, justificando que determinado êxito musical era medido pelo gosto popular, pois o público era quem dava, de acordo com Fagner, a palavra final em termos de audiência e aceitação do trabalho artístico dos sujeitos atuantes no ambiente profissional.

Nesse sentido, observa-se uma transformação em curso bastante significativa na vida profissional de Fagner, de maneira que, se num primeiro momento, especificamente no seu surgimento no cenário nacional da MPB, sua obra foi destinada para pequenos círculos de jovens universitários e intelectuais pela via do apadrinhamento de grandes personalidades da MPB – Nara Leão, Chico Buarque, Elis Regina, etc. –, num momento posterior, já perto de

¹⁵⁸ Embora o documento se refira ao departamento de imprensa do selo Polydor, suponho que essa estrutura organizacional era praticada na Phonogram de maneira geral, aplicadas em suas marcas subsidiárias, assim como em outras empresas atuantes no setor fonográfico.

sua contratação pela gravadora CBS, Fagner passou a estabelecer o entendimento de que o caminho para o seu êxito deveria ser pela aceitação de sua obra pelo povo de maneira geral, sem fazer qualquer distinção de faixa etária ou de grupo social. Assim, a importância do público enquanto legitimador de seu sucesso ainda hoje é exposto por Fagner da seguinte maneira: “[...] existia essa empatia do público que teria que ser canalizada com popularidade, popularidade e a vendagem, popularidade e o momento de tocar em rádio AM, que era uma coisa bem povão, então eu parti mesmo pra esse, pra essa meta” (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

Embora esse assunto já tenha sido abordado brevemente no terceiro tópico do capítulo 2, o que é exposto aqui é a forma como esse discurso de êxito musical pela via da aceitação do grande público adquiriu força nas declarações de Fagner dada a imprensa do período. Ao colocar as coisas nesses termos, Fagner defendia que sua arte era capaz de romper com as orientações puramente comerciais da grande indústria fonográfica e sua lógica mercadológica, fazendo-se forte e popular através do respaldo que o seu público lhe conferia em termos de audiência e consumo dos produtos fonográficos vinculados ao seu nome. Assim: “É no seu público que sente a maior força e apoio. Hoje, um público totalmente indiscriminado, que começou com universitários, atraindo a garotada, ligado ainda a pessoas mais velhas” (SCHILD, 1979, p. 7).

Portanto, ao passo que ele destacava a empatia do público para consigo, como algo que ele tinha a seu favor, também evidenciava que essa vantagem era usada no sentido de expandir sua popularidade enquanto necessidade do seu exercício profissional e artístico. Como vem sendo exposto até aqui, tratou-se de um processo gradual de conquista desse público, de modo que, a cada vez maior presença de sua obra nas rádios era atribuída, segundo o artista, a obtenção da preferência do povo e consequente popularização de seu nome. Por isso, mesmo que ele sustentasse nesse contexto que o seu crescente sucesso se devesse ao seu público também em crescimento, o mesmo mostrou ao falar do período que entendia a importância dos veículos midiáticos nesse processo, muito embora sua fala nesta circunstância colocasse este último fator enquanto mera consequência do primeiro.

Esse entendimento esteve associado ao contexto em que Fagner alcançou seu primeiro grande êxito comercial contido no LP *Quem Viver Chorar* (FAGNER, 1978). Lançado em setembro de 1978, o show de divulgação do LP estreou no dia 26 no Teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro (SHOW, 1978, p. 41), e no dia 18 de outubro no Teatro Nydia Licia, em São Paulo (FAGNER, o trabalho em grupo e a simplicidade, 1978, p. 42).

Além dessas apresentações, o artista também deveria excursionar por algumas cidades do país em cumprimento com sua agenda divulgada para a imprensa, conforme a notícia a seguir:

Depois de suassar por quase todo o pedaço com o seu “Quem viver chorará”, Fagner [...] volta ao Rio e ao Tereza Rachel com o mesmo show de quarta que vem até o próximo dia 10. Depois parte novamente, desta vez num rolê por todo Norte/Nordeste (Vitória, Salvador, Fortaleza, Natal...até Manaus) (MOTTA, 1978a, p. 34).

Com o lançamento de *Quem Viver Chorar*, Fagner voltou a realizar suas apresentações em diversas localidades do país, mantendo o contato temporariamente interrompido com o seu público em razão das viagens que o artista fez pela Europa e EUA nos primeiros meses do ano¹⁵⁹. Suas apresentações, assim como as canções contidas no LP, surpreenderam alguns críticos que esperavam novamente uma continuação do perfil sonoro apresentado no seu último disco, lançado no ano anterior. Como exemplo, destaco a crítica veiculada pelo jornal *Diário do Paraná*:

E quando se esperava um Fagner agressivo, fulminante, conforme “ORÓS” deixava entrever no ano passado, surge Raimundo poeta e seresteiro, firmando-se ainda mais entre os mais inspirados autores da música brasileira contemporânea [...] “QUEM VIVER CHORARÁ” pode ser tocado debaixo de uma sacada, pois a seresta está pronta para o consumo. Mas é uma seresta de hoje, jovem e bem vivida, embora tenha todos os requisitos de primeira necessidade que qualquer serenata costuma ter (XAVIER, 1978b, p. 3).

O perfil de seu novo trabalho descrito pela crítica evidencia uma outra mudança substancial em termos musicais quando comparado com *Orós*, seu disco anterior. Tratou-se, portanto, de um trabalho que não trouxe mais a carga de experimentação sonora levada a efeito em grande medida por Hermeto Pascoal, mas sim uma grande exploração sobre os instrumentos de corda, numa maior simplicidade que, no entender de parcela da crítica, inaugurava uma nova fase na carreira de Fagner, como pode ser conferido a seguir:

O show “Quem Viver Chorar” é um apelo de Fagner aos sentimentos antigos, uma volta aos velhos chorinhos, que o homem contemporâneo enterrou. Um show que mostra a profundidade do trabalho que o compositor e intérprete vem realizando, e se torna uma das mais belas produções, reconhecida pelo público e críticos que já tiveram a oportunidade de assistir ao espetáculo, não apenas no País, mas no Exterior. O show é o resultado do disco que ele lançou, uma produção bem mais acústica e simples, que mostra a nova fase do artista (FAGNER apresenta-se no Parque de 19 a 21, 1979, p. 8).

Nesse sentido, o que pode ser observado é um entendimento de que o LP *Quem Viver Chorar* representou a abertura de uma nova fase na carreira do artista, na qual a consciência

¹⁵⁹ Segundo o jornal *O Globo*, (BAHIANA, 1978a, p. 37) Fagner passou certo tempo sem se apresentar no país em razão de sua passagem pelos EUA e França. No primeiro, Fagner foi por compromissos profissionais, onde gravaria junto com artistas brasileiros de renome internacional, como Aírto Moreira e Flora Purim, mas que, por questões comerciais, tal trabalho acabou não se concretizando. Já na França, o artista se lançou profissionalmente, conseguindo se apresentar no Teatro Champagne Première, numa temporada de duas semanas.

acerca da necessidade de produzir um conteúdo musical voltado para o grande público se fazia cada vez mais presente entre os seus objetivos, firmado no discurso em que a afinidade popular sobre sua obra deveria ser aproveitada e trabalhada sistematicamente, objetivando por fim os grandes índices de audiência, ou seja: a admiração popular geraria uma demanda de consumo sobre a sua obra em discos e execuções radiofônicas. Daí a razão da valorização do artista sobre o seu público enquanto legitimador do seu êxito artístico/comercial.

Sobre isso, Fagner, ao se lembrar do período de idealização e concretização do LP *Quem Viver Chorar*, disse que:

[...] a tensão não existia, preocupação. Existia a coisa da FM e AM. A gente não tava muito aí pra coisa da vendagem, tava fazendo música por curtir [...] e aí eu fiquei mesmo naquela de, me cobrando. O próprio Roberto (Carlos), a gente foi em Los Angeles e ele falou: “bicho tu só fica fazendo música pra cultura, faz música pro povo”. Eu digo: “pode deixar que vem”, e foi nessa *Revelação* que eu senti que ali ia começar (Raimundo Fagner, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

Revelação (CLODO; CLÉSIO, 1978, lado A, faixa 1), canção que abre o LP, alcançou altos índices de execução nas rádios¹⁶⁰, o que garantiu a Fagner posição de prestígio no interior da CBS pelo retorno financeiro que seu trabalho proporcionou a empresa, assim como seu primeiro disco de ouro por atingir meta superior de 100 mil unidades vendidas¹⁶¹. Também chegou a ser incluída posteriormente na trilha sonora da telenovela *Cara a Cara*¹⁶² e virou videoclipe apresentado pelo programa *Fantástico* nos primeiros meses de 1979. Sobre esse videoclipe, antes da apresentação da música, o narrador da emissora informa que: “A interpretação de Fagner para a música ‘Revelação’ está sendo apontada por muitos críticos como a melhor desses primeiros três meses do ano, uma das músicas mais tocadas nas rádios e mais cantada nas ruas” (FAGNER – “Revelação”, 2009). Assim, a partir das próprias distinções identificáveis entre os perfis dos LPs *Orós* e *Quem Vive Chorar*, é perceptível a mudança a qual o trabalho de Fagner foi submetida, transformação essa que se aproxima daquele conselho dado por Roberto Carlos quando se encontraram nos EUA.

¹⁶⁰ Segundo a Revista *Veja*, Fagner viveu durante o ano de 1978 uma fase exitosa em sua carreira com a alta vendagem do disco *Quem Viver Chorar*. A música *Revelação* (Clodo/Clésio) contida nesse disco registrou ampla difusão nas rádios em 1979, sendo que 72 emissoras de rádio de sete capitais do país executaram essa canção 3,770 vezes (RODRIGUES; ECHEVERRIA, 1980, p. 69).

¹⁶¹ As informações fornecidas pelos periódicos sobre o número de cópias vendidas variam, mas atestam a vendagem superior a 100.000 unidades. A revista *Veja*, em edição de janeiro de 1980, fala em 140 mil (RODRIGUES; ECHEVERRIA, 1980, p. 69). Já o jornal *Luta Democrática* comunica que 160 mil cópias foram vendidas (CALDIERI, 1980, p. 4).

¹⁶² *Cara a Cara* é uma telenovela de autoria de Vicente Sesso, exibida pela TV Bandeirantes no horário das 19h entre os dias 16 de abril e 30 de dezembro de 1979 (CARA a Cara, 2015). No período de exibição foi lançado o LP contendo sua trilha sonora que, entre as músicas selecionadas, se encontra a canção *Revelação* (CLODO; CLÉSIO, 1979, lado B, faixa 4).

Sobre o conselho de Roberto Carlos a Fagner, é perceptível a distinção que se estabelece entre música “cultural” e música “popular” e que se aproxima das noções apontadas por Morelli (2009) acerca das diferenças entre “artista de prestígio” e “artista de consumo”. Assim, devo esclarecer que tal definição se justifica pela natureza comercial do mercado musical que diferenciou no período aqui estudado as produções orientadas pelas fórmulas de sucesso e as idealizadas a partir das experiências sonoras ligadas à arte e suas variadas formas de expressão, firmada no princípio da liberdade de criação, mas que não era por isso desprovida de sua natureza comercial, uma vez que o disco deve ser entendido como um bem produzido em larga medida para fins comerciais. Por isso, não é minha intenção levar a efeito uma definição rigorosa acerca dessa oposição conceitual entre “artista de prestígio” e “de consumo”, mas sim de mostrar que Fagner, através das transformações que este praticou em cada disco seu a partir dos perfis multifacetados predominantes em cada um, acabou por conquistar gradativamente o seu público, num exercício que proporcionou novas formas de apresentação de suas potencialidades artísticas e sem haver, pelo menos desde o lançamento de *Manera Fru Fru Manera*, em 1973¹⁶³, qualquer mecanismo de ampla promoção sobre o seu trabalho artístico, seja pelo rádio, ou pela televisão, como ocorreu, por exemplo, com Ednardo, em 1976¹⁶⁴.

¹⁶³ Uso 1973 como referencial por ter representado um período de crença, por parte da gravadora Phonogram, no nome de Fagner enquanto detentor de forte potencial para o sucesso, de tal modo que, além da questão do apadrinhamento que Fagner obteve de algumas das mais importantes personalidades da MPB, a gravadora chegou a se valer dessas relações para divulgar nas rádios, através de um compacto promocional, algumas das músicas de seu primeiro LP, seguido de elogios desses artistas (VÁRIOS, 1973).

¹⁶⁴ Já expus, ainda no capítulo I, que Fagner teve a oportunidade de incluir a canção *Beco dos Baleiros (Papéis de Chocolate)* na trilha sonora da novela *Ovelha Negra*, exibida pela TV Tupi em 1975 (MAIA; BRANDÃO, 1975a, lado A, faixa 5). No entanto, o que diferencia essa situação daquela vivenciada por Ednardo após a escolha da canção *Pavão Misterioso* para compor a trilha sonora de abertura da novela *Saramandaia* (TV Globo) (EDNARDO, 1976e, lado A, faixa 7) é que, no caso de Fagner, sua canção não figurou como tema de abertura da novela – que teve nesse lugar *O Trenzinho do Caipira* (LOBOS, 1975, lado A, faixa 1). Ademais, e a partir do que já falei sobre o poder de difusão das organizações Globo, suponho que essa trilha sonora não tenha tido grande difusão como as produzidas pela Som Livre, assim como a referida novela exibida pela TV Tupi não tenha alcançado índices de popularidade semelhantes àquelas apresentadas pela TV Globo. Por isso, quando me refiro a ampla projecção, não considero este um caso a ser incluído neste entendimento, muito embora tenha, obviamente, cumprido o seu papel popularizando o nome de Fagner, ainda que em escala menor do que se podia obter através das telenovelas e trilhas sonoras da TV Globo.

Figura 24 - Fagner na capa da revista Música, de junho de 1979. A canção *Revelação* tornou-se o seu primeiro grande sucesso, sendo amplamente executada nas rádios, inserida em trilha sonora de telenovela e exibida no formato de videoclipe. O verso que diz: “Quando a gente tenta/de toda maneira/dele se guardar/sentimento ilhado/morto, amordaçado/volta a incomodar” se popularizou entre o público e marcou a primeira experiência do artista com a grande audiência. Imagem disponível na capa da edição nº 32 da revista Música, de junho de 1979.



Fonte: MÚSICA, 1979.

Apesar dessa relativa ausência de um canal midiático que promovesse as canções de Fagner diante do grande público – já que pelo menos até o lançamento deste LP a presença de suas músicas nas rádios e na televisão não eram tão frequentes –, o LP *Quem Viver Chorar* acabou se tornando o primeiro grande êxito do artista, o que possibilitou a sua primeira

experiência com os altos índices de audiência e a inclusão de *Revelação* entre as canções mais executadas das rádios do Rio de Janeiro e São Paulo¹⁶⁵.

O boletim da firma Informa Som com as 100 músicas mais executadas nas rádios AM do Rio e São Paulo no mês passado exhibe algumas surpresas, a despeito do férreo esquema dos listões adotados em quase todas elas. Artistas como Fagner (**Revelação**), Baby Consuelo (**Ele Mexe Comigo**), Renato Teixeira (**Cavalo Branco**) e Simone (**Medo de Amar nº 2**) furaram o bloqueio imposto aos que não são **superstars** ou comerciantes e conseguiram colocar suas últimas gravações mais de 50 vezes cada nas emissoras do Rio (Baby, Simone e Fagner) e São Paulo (Renato e Fagner) (SOUZA, T., 1979e, p. 4, grifos do autor).

Sem tradição de grandes audiências nas emissoras de rádios até o sucesso de *Revelação*, Fagner chegou a se sobressair inclusive entre esses artistas anteriormente mencionados por ser o único que obteve bons índices de execução tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, enquanto que os demais se destacaram apenas em uma dessas cidades.

Com relação ao contexto de lançamento desse disco, ele narrou que: “Naquele disco eu apostei com o diretor da gravadora: ‘essa música vai estourar’. [...] Isso numa reunião, quando foi com uma semana de lançamento, o disco já tinha vendido setenta mil, e eu fui entrar na gravadora e os caras da venda ‘Fagner, olha aqui!’” (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

Com a introdução de *Quem Viver Chorar* no mercado fonográfico nacional, o artista testemunhou pela primeira vez um disco seu atingir a marca de 70 mil exemplares vendidos num curto espaço de tempo. Nesse sentido, ao comparar tal resultado com os de seus outros LPs, é possível dimensionar que uma nova fase profissional se iniciava, posicionando-o entre os grandes vendedores de disco do período¹⁶⁶.

Como recurso para dimensionar a popularidade de *Quem Viver Chorar*, tive acesso a listas dos melhores LPs segundo a crítica musical especializada, publicada na revista Pop em dezembro de 1978. Dos oito críticos que apontaram os dez melhores LPs daquele mês, cinco incluíram o lançamento de Fagner daquele ano. Assim, os críticos Okky de Souza, Ezequiel Neves, Mônica Figueiredo, Vadir Zwetch e Oscar Pitta citaram o LP de Fagner entre

¹⁶⁵ No entanto, não se trata de um fato localizado apenas nessas cidades, pois tanto a expressiva vendagem do LP *Quem Viver Chorar* como os altos índices de execução da canção *Revelação* foram registrados em outros locais. Em Manaus, por exemplo, o LP *Quem Viver Chorar* figurou na lista dos LPs mais vendidos, enquanto que em Rio Branco a canção *Revelação* foi uma das mais tocadas nas rádios da cidade (GARCIA, 1979, p. 2; POP, 1979, p. 16).

¹⁶⁶ Apesar das informações obtidas através dos periódicos e da narrativa de Fagner, não me foi possível verificar o nível de êxito do LP *Quem Viver Chorar* em comparação com os demais lançamentos fonográficos de 1978/1979 em razão da ausência de fontes do IBOPE, já que das documentações que disponho, oriundas do arquivo Edgard Leuenroth, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH – UNICAMP), só há disponíveis para verificação as listagens correspondentes aos anos de 1959 a 1961 e de 1966 a 1978 – no qual, na lista deste último ano, o referido LP não figura entre os mais vendidos. Quanto às listagens do NOPEM, igualmente, o LP não chegou a figurar entre os 50 mais vendidos de 1978 e 1979.

os seus dez favoritos nas seguintes posições, de acordo com cada crítico de forma respectiva: 3º, 7º, 1º, 1º e 2º¹⁶⁷. Através dessa votação para a escolha dos melhores discos de dezembro, torna-se possível visualizar a boa recepção que parte da crítica teve em relação ao trabalho de Fagner lançado poucos meses antes, de maneira que: “O mais votado do mês é *Quem Viver Chorar*, um lançamento da CBS, que traz como destaque belíssimas interpretações de Fagner de *As Rosas Não Falam* (de Cartola) e *Jura Secreta* (de Sueli Costa), além da participação do guitarrista Pedro Soler” (O HIT Pop garante: Estes são os melhores discos do mês!, 1978. Não paginado, grifos do autor).

A partir desses dados e das informações anteriormente expostas, é possível visualizar o panorama da situação exitosa de Fagner em termos profissionais e artísticos na transição de 1978 para 1979, no qual a crítica musical juntamente com o gosto popular – este último firmado nas vendas alcançadas com o LP *Quem Viver Chorar*, assim como os altos índices de execução da canção *Revelação* nas rádios, sua inclusão em trilha sonora de telenovela e conversão em videoclipe do programa Fantástico – atestaram acerca da inserção de Fagner entre os artistas mais prestigiados em atuação no referido período. Mas é preciso dizer que além desses meios de projeção e difusão de sua obra musical, o ano de 1978 também trouxe para Fagner um outro meio de promoção sobre seu trabalho, que foi o caso do cinema. Sobre isso, entre julho e outubro foi exibido em várias salas de cinema do Rio de Janeiro e Niterói o curta metragem *Raimundo Fagner*¹⁶⁸, no qual é registrado alguns momentos do seu cotidiano – no lar, no trânsito ou disputando uma partida de futebol com amigos – permeado por apresentações do artista ao vivo¹⁶⁹.

Para compreender a exibição desse curta metragem no cinema, importa saber que com a promulgação da lei do curta em 9 de dezembro de 1975, assinada pelo então Presidente militar Ernesto Geisel, juntamente com os Ministros Mário Henrique Simonsen (Fazenda), Ney Braga (Educação) e João Paulo dos Reis Velloso (Planejamento), os curtas metragens tiveram garantido maior espaço nas salas de cinema a partir das determinações previstas na lei. Entre elas, destaco a seguinte:

Art. 13. Nos programas de que constar filme estrangeiro de longametragem, será estabelecida a inclusão de filme nacional de curta-metragem, de natureza cultural, técnica, científica ou informativa, além de exibição de jornal cinematográfico,

¹⁶⁷ Entre os oito críticos, os que não votaram em *Quem Viver Chorar* entre os dez melhores LPs foram Roberto C. de Carvalho, Julio Barroso e Carlos A. Gianotti (O HIT..., 1978. Não paginado).

¹⁶⁸ São esses os dados sobre o curta metragem divulgados no Jornal do Brasil: “Raimundo Fagner – 35mm – 15 minutos. Direção e roteiro: Sérgio Santos. Fotografia em cores: José Joffily. Documentário sobre o cantor e compositor Fagner e sua carreira” (A PRODUÇÃO maciça em busca da qualidade, 1979, p. 5).

¹⁶⁹ Sobre essas apresentações exibidas no curta metragem, não tenho como precisar o contexto em que elas foram registradas.

segundo normas a serem expedidas pelo órgão a ser criado na forma do artigo 2º (BRASIL. Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975).

A partir do texto citado da lei, a exibição de curtas metragens nas salas de cinema passou a ocorrer em precedência à exibição de qualquer produção cinematográfica de origem estrangeira. Assim, no caso do documentário *Raimundo Fagner*, o mesmo foi exibido antes do filme *Os Embalos de Sábado à Noite*¹⁷⁰ (*Saturday Night Fiver*, no original), protagonizado pelo ator John Travolta e um dos maiores recordes de bilheteria no país¹⁷¹. Portanto, com a lei do curta, foi possível que o documentário sobre o Fagner encontrasse, pelo menos no Estado do Rio de Janeiro, espaço nas salas de cinema com maior facilidade¹⁷².

A exposição de Fagner em diversos veículos midiáticos favoreceu a sua crescente popularização, assim como a do seu trabalho nos últimos anos da década de 1970. Nesse sentido, o cinema, enquanto elemento partícipe da indústria cultural, detém a capacidade de popularizar em graus diferentes aquilo que é nele veiculado. Além disso, possui como valor a junção de imagem e som, permitindo assim veicular não apenas a música, mas revelar também a figura daquele que a interpreta. A aparência do artista, seja na televisão, em videoclipes ou no cinema, dá a conhecer muito mais sobre a obra musical no seu conjunto, pois realiza uma espécie de aproximação deste enquanto sujeito com o público, divulgando assim aspectos pessoais do mesmo enquanto idealizador daquela obra artística, de maneira aproximada ao que Dias (2000) discorre sobre a importância que a imagem do artista adquiriu com a popularização do LP enquanto formato de veiculação musical e a possibilidade de haver estampado em sua capa uma foto do artista. A difusão de seu trabalho nas rádios, televisão e cinema proporcionaram, pois, um alargamento de horizonte em termos profissionais na carreira de Fagner, transformando substancialmente sua realidade vivenciada até o lançamento de *Quem Viver Chorar*, quando o artista não dispunha com frequência desses canais promocionais.

¹⁷⁰ Em 1979 o curta metragem *Raimundo Fagner* voltou a ser exibido na ocasião do 6º Festival Brasileiro de Curta Metragem (A PRODUÇÃO..., 1979, p. 5).

¹⁷¹ Segundo Selonk (2010) o filme *Os Embalos de Sábado à Noite* ocupou, pelo menos até 1984, a 7ª posição entre as maiores bilheterias de filmes estrangeiros no Brasil, com um público estimado em 6.182.629 e arrecadando Cr\$ 257.009.189. Portanto, tendo como referência o êxito de bilheteria que *Os Embalos de Sábado à Noite* representou e pensando no Rio de Janeiro como a segunda maior cidade do Brasil, assim como na sua população e nas salas de cinema disponíveis na cidade, é possível supor que uma enorme quantidade de pessoas tiveram acesso ao curta metragem *Raimundo Fagner*. O elemento midiático do audiovisual representou, pois, uma forma exitosa de projetar o artista diante do grande público, despertando em parcela dele interesse sobre sua obra musical.

¹⁷² Entre as salas de cinema que exibiram o curta metragem *Raimundo Fagner*, destaco os cinemas Rian, São Luiz, Veneza, Caruso, Carioca, Odeon, Central (em Niterói), Astor, Scala, Tamoio e Alameda.

4.1.4 “Este disco vai definir o resto da cacetada”¹⁷³: O LP *Beleza*, a canção *Noturno* e a efetiva consolidação de Fagner como astro da MPB (1979-1980).

“Não me sinto mais marginalizado pelo sistema”, declarou Fagner em junho de 1979 para o *Jornal do Brasil* (SCHILD, 1979, p. 5). Ao expressar essa afirmação, ele realizava uma análise sobre seu percurso profissional até 1979, deixando claro que seu novo momento era o de sucesso e visibilidade no amplo cenário da música popular do país, muito diferente dos primeiros anos de sua carreira, marcados pela persistência em conquistar progressivamente seu espaço no ambiente artístico e profissional da música, contestando para tanto o grande sistema comercial das gravadoras e a ausência de espaços para atuação dos artistas iniciantes ou mesmo as orientações mercadológicas que interferiam diretamente no regime de produção autoral, elemento relevante no exercício da arte de maneira geral. A realidade por ele vivenciada no encerrar da década de 1970 se distanciava cada vez mais daquela em voga nos tempos da *Geração de Briga*. No entanto, sua postura diante da indústria fonográfica, do mercado, da mídia e suas regras parecem não ter mudado, de maneira que ele continuou a afirmar sobre a necessidade de preservar sua liberdade criativa.

O sistema se abriu para mim, mas isso não quer dizer que faço o jogo dele, mas porque estou vendendo. O povo, que me entende, forçou a barra. E já existem, poucas, é verdade, pessoas novas nas rádios e televisões que dão força. Mas não estou de bem com o sistema. Ele é que está de bem comigo. Continuo a fazer o que quero (Ibidem, p. 7).

A recusa em se atrelar ou ser atrelado a essa lógica comercial marcou o contexto de seu surgimento enquanto artista no cenário nacional. Seus embates com os componentes da indústria fonográfica delinearam a forma como o artista era visto nos periódicos, justificado em grande medida por suas argumentações de teor crítico sobre os mecanismos de promoção artística, mesmo quando seu trabalho obteve ampla abertura entre os veículos midiáticos e o público pôde passar a acessá-lo de maneira mais abrangente. A explicação para isso, segundo ele, reside na aceitação popular consciente, assim como numa espécie de renovação no quadro midiático nacional através das pessoas ali ocupadas. Ou seja, no seu entendimento, as pessoas – o público consumidor e os sujeitos envolvidos no comércio musical em geral – passaram a compreender melhor o seu trabalho, no caso dos primeiros e suas potencialidades em termo de vendagem e rendimentos financeiros, no caso dos segundos. Daí o fato do “sistema”, nas palavras do artista, estar em boa convivência com sua obra, pois a percepção de que o público estava descobrindo cada vez mais suas músicas e se atraindo por elas enquanto consumidores

¹⁷³ SCHILD, 1979, p. 7.

racionais – pois passaram a compreendê-las, a partir do entendimento por ele sugerido – gerava como consequência a abertura dos canais midiáticos para o seu trabalho, que antes enfrentava dificuldades para penetrá-los.

No que diz respeito ao consumo de sua obra em geral – produtos fonográficos, shows, execuções radiofônicas, etc. –, é indispensável compreender sobre o consumo e a ação de consumir e que este ato, tão em voga no cotidiano e apesar do seu entendimento ambíguo¹⁷⁴, “é fundamental para o processo pelo qual os indivíduos confirmam ou até criam sua identidade” (CAMPBELL, 2006, p. 51), de maneira que o exercício do consumo fundamentado em seus diversos aspectos “devem ser vistos como indicadores de uma individualidade, propriedade de um sujeito específico, ao invés de uma determinação de um grupo ou status” e, portanto, “a cultura do consumo sinaliza para individualidade, auto-expressão, estilo pessoal e autoconsciente” (BARBOSA, 2004, p. 23). Isto posto, é preciso ter em vista que embora a indústria cultural de maneira geral se aproprie de sem-números de signos culturais e os devolva ao ambiente social em forma de bem de consumo, isso não implica de forma efetiva na obrigatoriedade de seu consumo a partir de uma condição passiva pois, pela individualização dos atos humano no que tange ao consumo, os sujeitos são detentores de escolhas, podendo optar por esse e não por aquele produto – seja ele música, programa televisivo, periódico de informação e assim por diante.

O que pode ser observado, portanto, é que Fagner manteve sua posição crítica em relação a esse sistema, atribuindo o seu sucesso ao público que passou cada vez mais a consumir seu trabalho em diversas esferas – aquisição de produtos fonográficos, acesso a rádio, televisão e shows, etc. –, e isso justificado pelo gosto consciente dos mesmos e estando, portanto, livres das imposições de um mercado orientador desse gosto pela via da aplicação de fórmulas de sucesso. Trata-se, pois, da defesa do artista sobre o argumento de que o seu público foi o real legitimador do seu êxito e que foi este mesmo público exigente a força promotora da transformação da sua relação com a mídia, provocando como resposta a recepção desta ao seu trabalho. Por essa e outras razões, 1979 representou um momento de crescimento profissional do artista, tanto em termos de vendagem do LP *Quem Viver Chorar* como de execução da canção *Revelação* e à soma desses êxitos, acrescento a participação vitoriosa de Fagner no Festival 79 de Música Popular, exibido pela TV Tupi, que premiou a sua interpretação da canção *Quem Me Levará Sou Eu* (Dominginhos/Manduka).

¹⁷⁴ Segundo Barbosa e Campbell (2006, p. 21), o ato de consumir, por possuir representações diversas no interior do cotidiano vinculados a “significados positivos e negativos” a partir da avaliação sobre a necessidade e urgência daquilo que é usufruído – ou seja: se é indispensável ou supérfluo –, é compreendido a partir de sua ambiguidade, “[...] porque por vezes é entendido como uso e manipulação e/ou como experiência”.

Concorrendo com artistas já consolidados profissionalmente, juntamente com estreantes¹⁷⁵, Fagner se recorda de sua participação nesse festival ao dizer que:

[...] o Dominginhos que ficou insistindo pra eu cantar o “Quem Me Levará Sou Eu” e eu não queria. E eu dizia: eu não quero mais participar de festival, parei. “Não, mas é um festival importante, é na Tupi, vai participar Caetano (Veloso), Jorge Ben, (Jards) Macalé, uma nata danada”. Não sei se o (Jorge) Mautner tava. [...] e eu não quis, mas esperando um pouco do que ia acontecer, porque era quatro semifinais. Teve a primeira, eu fiz. Nada assustava a nossa música. Quando acabou a segunda semifinal eu liguei pro Dominginhos e: “*pode me dar, que eu vou cantar a música e nós vamos ganhar*”. E nós ganhamos o festival. Eu tive uma, esse festival não foi pra mim só um estímulo, foi uma carreira vitoriosa (Raimundo Fagner, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013, grifo meu).

A experiência vivenciada neste festival – o primeiro que ele competiu após inserir suas obras no mercado fonográfico nacional – serviu para o artista como espécie de medidor do gosto popular¹⁷⁶ – ainda que a palavra final fosse do júri avaliador das apresentações ali ocorridas¹⁷⁷ – uma vez que *Quem me Levará Sou Eu* pareceu ser uma das canções favoritas em competição naquele festival. Mas a crescente aceitação do público sobre sua obra não se restringiu a este evento, uma vez que entre o final de 1978 e início de 1979 o artista vivenciou a larga popularização de sua obra a partir de seu último disco lançado. Agora detentor de uma carreira sólida e pertencente ao grupo dos maiores vendedores de discos do país, ele seguiu suas atividades profissionais lançando no final daquele ano mais um disco, intitulado *Beleza* (FAGNER, 1979a).

Como é de praxe em sua atividade promocional e a fim de promover o produto fonográfico resultante do seu mais novo trabalho, Fagner estreou seu show *Beleza* no dia 3 de novembro de 1979, primeiramente no Teatro Carlos Gomes (SHOW, 1979a, p. 10) e depois se apresentando em outros locais ainda no Rio de Janeiro, adentrando assim o ano de 1980¹⁷⁸. Igualmente, realizou apresentações em outras cidades do país, obtendo sucesso nessas

¹⁷⁵ Este festival contou com a participação de intérpretes concorrentes já famosos como Caetano Veloso, Paulinho Boca de Cantor (dos Novos Baianos), Guilherme Arantes, entre outros, disputando com estreantes em sua maioria, entre os quais destaco Oswaldo Montenegro, Elba Ramalho e Zé Ramalho, que se tornaram nacionalmente famosos nos anos seguintes.

¹⁷⁶ Sobre isso: “Ao contrário do que vinha sucedendo com outros artistas mais conhecidos, Fagner não recebeu as vaías destinadas aos medalhões da música popular brasileira quando cantou a música vencedora, ‘Quem me levará sou eu’, de Dominginhos e Manduka, que recebeu o prêmio de Cr\$ 1 milhão” (NUNES, 1979, p. 21), evidenciando o nível de popularidade que o artista adquiriu no final da década de 1970 e sendo considerado na ocasião pelo crítico Joaquim Ferreira dos Santos como “a única unanimidade” nesse festival (SANTOS, J. F., 1979, p. 74).

¹⁷⁷ No entanto, é possível levar em consideração que a avaliação decorresse – além de outros critérios de exame empregados pelos jurados – da influência que a reação do público causava sobre os mesmos.

¹⁷⁸ No Rio de Janeiro, Fagner se apresentou no Cine-show Madureira (novembro de 1979) e no Teatro João Caetano (junho de 1980). (SHOW, 1979b, p. 9; SHOW, 1980, p. 32).

excursões através do numeroso público nelas presente¹⁷⁹ (O CEARENSE Raimundo Fagner vem aí com mais um show, 1980, p. 4).

Ao que tudo indica, e a tomar como exemplo as atividades que estavam atreladas aos lançamentos de seus últimos LPs, Fagner excursionou por diversas cidades do país divulgando seu último disco lançado pela gravadora CBS. Sobre isso: “E o intérprete vinha realizando, desde o início do ano, uma excursão por capitais brasileiras. O show sempre foi muito disputado, com excesso de público, que normalmente ficava do lado de fora dos teatros, por falta de lugar” (Ibidem).

Figura 25 - após o sucesso de *Revelação* nos veículos midiáticos – rádio e televisão – e das altas vendas do LP *Quem Viver Chorar*, a carreira de Fagner passou por significativa transformação, sendo ele inserido no grupo dos artistas mais prestigiados da MPB. O sucesso comercial de suas músicas e os êxitos de público em seus espetáculos se tornaram cada vez mais uma constante em seu trabalho. Na imagem, matéria jornalística sobre o sucesso de seu show no teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, em junho de 1980.

B **JORNAL DO BRASIL**

Rio de Janeiro Sexta-feira, 6 de junho de 1980

FAGNER ESTRÉIA NO RIO E LOTA O JOÃO CAETANO

UM FENÔMENO QUE SE REPETE HÁ QUATRO ANOS

Deborah Dumar

A I, coração alado, desfolhar meus olhos neste escuro céu... Fagner pára de cantar, mas a platéia continua: Não acredito mais no fogo ingênuo do palco... Fagner em silêncio, a platéia cantando.

A essa altura — final do espetáculo do cantor e compositor cearense Raimundo Fagner, no Teatro João Caetano — a identificação do público com o artista é total. Na terceira fila, um jovem tenta reproduzir-lhe os falsetes da gravação de *Noiturno*. Mais atrás, noções cariocas cantam em coro imitando-lhe o acento nordestino. Todos sabem as letras de cor, por mais longas e complicadas que sejam. Todos conhecem-lhe o repertório, sobretudo de *Beleza*, o último disco que dá título ao espetáculo.

Este é um fenômeno que se repete há praticamente quatro anos. Fagner e seu público juntos como se fossem uma coisa só. Já em 1976, quando ainda não se podia considerar parte do primeiro time da música popular brasileira, ele lotava o Teatro Teresa Ráquel, exercia sobre a platéia o mesmo domínio, entregava-se a repentinos silêncios e deixava que um coro improvisado, mas muito afinado, cantasse em seu lugar. Uma emoção que se repete mais uma vez, esta semana, no João Caetano. E à qual, por mais que se repita, Fagner não consegue ficar imune.

Ano passado, teatros lotados e públicos entusiasmados foram uma constante nas apresentações do cantor e compositor. Em outubro, por exemplo, 60 mil pessoas foram vê-lo e ouvi-lo no Parque Municipal de Belo Horizonte. E antes que pu-



Fagner estava vestido de roxo dos pés à cabeça e cantou até serestas tradicionais — *Flor do Mato, As Horas Mortas* — acompanhado por Dino, o mais importante violonista carioca

— E remédios para qualquer mal que algum sinta.

Do saguão, ouve-se o terceiro sinal. Alguém grita: — Vai começar!

Algumas cadeiras são arrastadas para junto do palco. Fagner entra, sem boina (ao contrário de muitas pessoas da platéia) e com seu violão *ovation* nas mãos. Gritos, assírios, aplausos. Desencanto, de Jesse Anderson e Manuel Bandeira, de *Dois Querers*, de Fagner e Brandão, são os dois primeiros números. Nesse momento, alguns rapazes da platéia soltam píedias. Há risos, um começo de confusão. Fagner adverte:

— Flamengo e Atlético foi no domingo.

A próxima música é *Toque a Madeira*, de Petrucio Maia e Abel Silva, mais conhecida do público. Enquanto Fagner a interpreta, os aplausos se repetem a cada verso mais forte. Em seguida, é anunciada a entrada de Dino no palco. Com seu violão de sete cordas, ele vai acompanhar Fagner numa seresta. *Flor do Mato*, de Francisco Freitas e Zecca Ivo.

A cada nova música, outro instrumentista entra no palco, até totalizar 10 (quatro mais do que de costume). São eles: Nonato Luis (*ovation*), Manassés (guitarra, cavquinho e viola), Osvaldinho (sanfona), Oberdan (sax), Petrucio Maia (teclados), Cláudio (bateria), Fernando Gama (baixo), Djalma Correia (percussão), José Nogueira (sax e flauta) e Dino.

A primeira parte do show termina com *As Rosas Não Falam*, de Cartola, e *Mãos*, de Sueli Costa e Altir Blanc. Na platéia, a vibração é geral, dividida pelos fãs e por artistas amigos de Fagner: Sueli Costa, Ronaldo Boscoli, Gonzagui-nha, Abel Silva, Eládio Sandoval, Fausto Nilo e Terezinha de Jesus.

Fonte: DUMAR, 1980, p. 1.

¹⁷⁹ No que diz respeito às suas apresentações pelo país, encontrei referências ao agendamento de outras apresentações do artista, mas que não especifica se se trata propriamente do show de lançamento do LP *Beleza*. (POP, 1980, p. 17; CUNHA, 1980, p. 4; SUCESSO de Fagner, 1980, p. 6).

A crescente popularidade experimentada por Fagner durante sua estadia na CBS foi conquistada gradativamente, de tal maneira que na transição entre as décadas de 1970 e 1980 o artista não só representou um dos maiores vendedores de discos no país, mas também um dos maiores sucessos na área dos espetáculos musicais, ascensão essa registrada desde 1976, quando ingressou na empresa como artista contratado.

Este é um fenômeno que se repete há praticamente quatro anos, Fagner e seu público juntos como se fossem uma coisa só. Já em 1976, quando ainda não se podia considerar parte do primeiro time da música popular brasileira, ele lotava o Teatro Teresa Raquel, exercia sobre a platéia o mesmo domínio, entregava-se a repentinos silêncios e deixava que um coro improvisado, mas muito afinado, cantasse em seu lugar. Uma emoção que se repete mais uma vez, esta semana, no João Caetano. E à qual, por mais que se repita, Fagner não consegue ficar imune. Ano passado, teatros lotados e públicos entusiastas foram uma constante nas apresentações do cantor e compositor. Em outubro, 60 mil pessoas foram vê-lo e ouvi-lo no Parque Municipal de Belo Horizonte. E antes que pudesse cantar a terceira música do programa o palco foi literalmente invadido. Um mês depois, no Rio, sem muita divulgação, o fato se repetia no Teatro Carlos Gomes que pouco depois, com toda uma publicidade orçada em Cr\$ 1 milhão, Luis Gonzaga Jr. mal conseguia lotar. Mais recentemente, no Cine Show Madureira, a mesma coisa, levando ao espanto o proprietário daquela nova casa de espetáculos: – Coisa assim eu só vi quando aqui esteve Maria Bethânia (DUMAR, 1980, p. 1).

Como exemplo do seu êxito nas apresentações realizadas no período e de promoção da CBS sobre o seu trabalho e sua imagem:

O Teatro João Caetano tinha lotação esgotada desde a véspera. Do lado de fora, 800 pessoas se aglomeravam, no final da tarde, animadas por uma inútil esperança de conseguir lugar. Umas desistiam, outras compravam ingresso para outro dia, mas a maioria permanecia ali, firme. Lá dentro, já na sala de espera, os que tiveram sorte aguardavam a hora do espetáculo. Muitos compravam camiseta com o rosto de Fagner impresso (Cr\$ 150 as brancas e Cr\$ 200 as coloridas). No verso, a íntegra da letra de Beleza, que pouco depois todos cantariam em coro¹⁸⁰ (Ibidem).

De igual maneira, a recepção ao LP *Beleza* também foi positiva entre alguns críticos, que considerou este trabalho uma superação ao *Quem Viver Chorar*, que também foi bastante elogiado no contexto de seu lançamento. Sobre isso: “Crescendo de trabalho a trabalho, Fagner se superou em ‘Beleza’ (CBS – 138164), ultrapassando barreiras que se imaginavam insuperáveis depois de ‘Quem Viver Chorar’ (1978)” (XAVIER, 1980a, p. 2). O disco conseguiu chegar aos lugares mais distantes do país, onde também foi bem recebido, como mostra a seguir a crítica destacada d’O Jornal, periódico de Rio Branco: “Lançado

¹⁸⁰ No que diz respeito ao esquema promocional da gravadora CBS sobre as atividades de Fagner, é preciso que se diga que não se restringiu aos espetáculos ou qualquer outra atividade ligada à mídia de maneira geral, mas avançou na direção de lançamento de produtos vinculados a imagem do artista. Assim: “Não há, realmente, limites de investimento no artista que pode transformar-se num grande vendedor. [...] A CBS, gravadora que melhor aproveitou o filão nordestino, quer passar a imagem descontraída de seus jovens artistas. Para promovê-los utilizam materiais promocionais como camisetas, quepes, botões, prática, aliás, que vem sendo seguida sistematicamente por todas as gravadoras” (GUERRA das estrelas, 1980, p. 98).

recentemente pela CBS, o novo elepê de Fagner – ‘Beleza’ – já está entre os melhores discos da temporada. [...] Dentre as melhores músicas do novo LP de Fagner destacam-se ‘Beleza’ (nome do disco) e ‘Noturno’” (BETTY, 1980, p. 22).

Sobre o lançamento desse LP, um dado interessante é que, até onde me foi possível verificar, pelo menos desde 1975 que Fagner não lançava um Compacto de seu trabalho, fosse Compacto Simples ou Compacto Duplo. Sobre isso, desconsiderando o Compacto Duplo do artista em parceria com Ney Matogrosso, por este conter músicas inéditas dos dois artistas e não incluídas em seus LPs lançados em 1975 pela gravadora Continental, Fagner lançou no mercado um Compacto Duplo contendo quatro canções do LP *Ave Noturna*¹⁸¹. Desde então, o artista só voltou a lançar um produto desse tipo – desta vez um Compacto Simples – em 1980 com canções extraídas do LP *Beleza – Noturno* (Graco/Caio Silvio) e *Asas* (Raimundo Fagner/Abel Silva) (FAGNER, 1979b).

Quanto a produção, comercialização e consumo dos discos do tipo Compactos – Simples e Duplos –, Morelli (2009) explicita que nos primeiros anos da década de 1970 o perfil dos compradores de discos do tipo LP era composta por indivíduos acima dos 30 anos e, como alternativa para estimular o consumo do público jovem, era posto no mercado esses produtos no modelo Compacto, dada a facilidade de acesso em razão do seu preço baixo. Ademais, no que se refere diretamente ao Compacto Simples lançado pela CBS com as canções *Noturno* e *Asas*, é ainda essa autora que explana acerca da telenovela como canal de promoção não só do seu LP de trilha sonora – este formulado no modelo coletânea a partir de fonogramas cedidos por diversas gravadoras – mas também dos produtos das gravadoras de onde tais fonogramas eram originários. Assim, em alguns casos, esses Compactos conseguiam alcançar números de vendas superiores ao próprio LP com a trilha sonora da novela em questão, e tal acontecimento era justificado pelo baixo valor do produto Compacto em relação ao LP, possibilitando assim a incorporação daqueles “segmentos de mais baixo poder aquisitivo das classes médias brasileiras” (Ibidem, p. 92).

No que diz respeito ao Compacto Simples com a canção *Noturno*, embora em seu selo registre o ano de 1979 como data de lançamento, deduzo que se trata muito provavelmente de um lançamento do ano seguinte em razão da mensagem promocional contida em sua capa: “Tema principal da novela *Coração Alado*” (FAGNER, 1979b). Tal afirmação se justifica pelo período de exibição da telenovela, que estreou em agosto de

¹⁸¹ São elas: Lado A: 1 – *Fracassos* (Raimundo Fagner); 2 – *Riacho do Navio* (Luiz Gonzaga/Zé Dantas). Lado B: 1 – *O Astro Vagabundo* (Raimundo Fagner/Fausto Nilo); 2 – *Ave Noturna* (Raimundo Fagner/Cacá Diegues). (FAGNER, 1975b).

1980¹⁸². Sobre isso, a canção *Noturno*, também conhecida como *Coração Alado*, é a faixa musical que abre o lado A do LP *Beleza* e foi o segundo grande sucesso de Fagner por ter sido incluída como tema de abertura da telenovela de Janete Clair e no LP da trilha sonora da referida novela (GRACO; SILVIO, 1980, lado B, faixa 7). Esta foi a primeira vez que uma canção de Fagner foi inserida como tema principal desse tipo de atração televisiva.

A próxima novela de Janete Clair parece que finalmente ganhou título definitivo. Vai se chamar “Coração Alado”, verso retirado da música “Noturno”, de autoria de Graco e Caio Silvio, cantada por Fagner na primeira faixa do lado A do seu último disco “Beleza”. “Noturno” será a música-tema da novela. Com isso Fagner, que está vivendo um momento de grande afirmação profissional, recebendo críticas favoráveis em vários jornais e revistas, estará dando um grande salto na consolidação do sucesso em sua carreira (DAVIS, 1980a, p. 4).

No que se refere a escolha do tema musical para a abertura de *Coração Alado*, chamo novamente a atenção para o fato de que a aliança firmada entre os componentes da grande indústria cultural, que visava o benefício de ambas as partes, se põe novamente em exercício neste caso, de maneira que, assim como aconteceu com Ednardo em 1976, com a inclusão da sua canção *Pavão Misterioso* no tema de abertura da telenovela *Saramandaia*, no presente caso a seleção da canção *Noturno* ocorreu a partir do acordo entre a TV Globo e a gravadora CBS, sem o conhecimento inicial de Fagner, como sugere o trecho a seguir: “Até agora a TV Globo ainda não teve a delicadeza de avisar ao Fagner que a música carro-chefe do seu LP ‘Beleza’ dará título e será tema de novela de Janete Clair. ‘Coração Alado’, verso da composição ‘Noturno’, de Graco e Silvio, na voz de Fagner, tem o selo CBS” (DAVIS, 1980b, p. 4).

No entanto, diferentemente do primeiro caso, o qual serviu para que o autor de *Pavão Misterioso* experimentasse pela primeira vez no curso de sua atividade profissional os altos índices de audiência e vendagem daquela canção incluída em *Saramandaia*, dentro da lógica aqui anteriormente exposta de negociar a promoção de um artista estreante pelo uso de fonograma de um artista famoso, dando assim ao produto “trilha sonora” maior valor comercial (DIAS, 2000)¹⁸³, o caso de Fagner e sua música incorporada à trilha sonora de *Coração Alado* aponta para uma situação distinta, pois além de esta ser o único fonograma ali incluída originário de um produto CBS (GRACO; SILVIO, 1980, lado B, faixa 7) – o que não permitiria praticar o tipo de permuta anteriormente exposta –, Fagner já estava trilhando o caminho da rápida ascensão profissional desde o final de 1978, garantida pela boa recepção da

¹⁸² *Coração Alado* é uma novela de autoria de Janete Clair, sendo exibida pela TV Globo no horário das 20h entre os dias 11 de agosto de 1980 a 14 de março de 1981, contando com 185 capítulos (CORAÇÃO Alado, 2013).

¹⁸³ Conferir o terceiro tópico do capítulo anterior.

canção *Revelação*, que esteve presente na programação de várias rádios e demais veículos de comunicação do país, como também pelo expressivo índice de vendas do seu *Quem Viver Chorar*, de maneira que não se pode falar, neste caso, de uma promoção sobre um artista estreante pela via da telenovela. A partir dessa afirmação, exponho a situação do artista na ocasião em que sua canção foi selecionada para compor a abertura da telenovela *Coração Alado*: “A inclusão de ‘Noturno’ na abertura da novela ‘Coração Alado’ foi apenas uma confirmação para o último sucesso de Fagner. Antes da canção ser escolhida o LP ‘Beleza’, onde a música está incluída, já havia vendido quase 200 mil cópias (O CEARENSE..., 1980, p 4).

Mas isso não quer dizer que o fato da inclusão deste fonograma na trilha sonora de *Coração Alado* não tenha tido importância, nem contribuído para a maior atração sobre o trabalho de Fagner, pois com o lançamento estratégico do Compacto Simples com a canção *Noturno*, estando esta vinculada a telenovela exibida pela TV Globo em 1980, o artista teve um produto fonográfico vinculado ao seu nome inserido pela primeira vez na lista anual do NOPEM, referente aos LPs, Compactos Simples e Duplos mais vendidos no Brasil¹⁸⁴. Sobre este Compacto e seu desempenho de audiência e venda:

“Noturno”, tema principal da novela “Coração Alado”, da Rede Globo e que em Manaus está sendo exibida pela Tv Ajuricaba-Canal 8, e “Asas” são as grandes músicas do novo disco de Fagner, pela gravadora CBS e que já está fazendo grande sucesso no mundo discófilo da região, tanto com os disk-Jóqueis como em venda. Caiu na preferência popular. É uma excelente produção (GARCIA, 1980, p. 2).

A boa recepção de seu novo trabalho reflete o estado em que sua carreira se encontrava na transição da década de 1970 para 1980. A fim de comprovar esse quadro de realizações, aponto o trecho do jornal Folha de São Paulo no qual é descrito brevemente o histórico de seu percurso com os momentos mais marcantes:

A popularidade de Raimundo Fagner vem crescendo cada vez mais e, para abrigar o grande número de fãs, seu show só poderia ser realizado no Anhembi. Ele foi chegando aos poucos, liderando o grupo cearense e, de repente, estourou com a canção “Revelação”, fazendo a venda de seus LPs antes restrita aos primeiros e ardorosos fãs, chegar a mais de 200 mil cópias. Esse sucesso em termos de grande público está se consolidando agora com a inclusão de “Noturno” na trilha da novela “Coração Alado”. Particularmente, acho a maioria de suas interpretações irritantes, mas não se pode negar que ele é dono de um estilo muito próprio e forte, e que sabe trabalhar muito bem com os arranjos. Recentemente, vinha se apresentando com este show nas outras capitais onde sempre foi recebido por um público tão grande que mal cabia nos lugares onde se apresentava. Canta músicas de todos os seus LPs, principalmente deste último, “Beleza”, acompanhado pelos músicos Petrúcio Maia, Manassés, Ife, Candinho e Oderban, que fez os arranjos para sopros. Sábado e domingo, 21 horas, no Anhembi (SOARES, 1980, p. 26).

¹⁸⁴ O Compacto Simples com a canção *Noturno* ocupou a 37ª posição entre os cinquenta mais vendidos, segundo as informações fornecidas pelo NOPEM no ano de 1980 (NOPEM Pesquisas de Mercado, 1980).

Partindo do conteúdo da citação, é perceptível o crescimento de Fagner enquanto artista e profissional que desfrutava nesse contexto de grande popularidade. O seu público comparecia cada vez em maior número aos espetáculos apresentados pelo artista, o que auxilia na compreensão sobre a linha crescente de consumo sobre as obras fonográficas resultantes de seus trabalhos. As qualidades musicais do artista são igualmente elogiadas por Dirceu de Sousa, autor do texto, o qual ainda que expresse o seu desagrado particular sobre o trabalho, reconhece suas potencialidades a partir do impacto que este causa publicamente em termos de vendagem, audiência e de envolvimento do público presente em suas apresentações.

Em linhas gerais, este foi o resultado dos seus quase dez anos de carreira profissional. Entretanto, essas realizações, firmadas na alta popularidade de Fagner entre os veículos de comunicação e parcela do público consumidor de produtos fonográficos, estão inseridas também num contexto de amplo crescimento da indústria fonográfica do país, vivenciada durante toda a década de 1970 (MORELLI, 2009). Nesse sentido e já adentrando naquilo que concerne numa análise acerca dessa indústria, ao noticiar o acontecimento do 11º Congresso da Federação Latino-Americana de Produtores Fonográficos (FLAPF) no Rio de Janeiro, a revista *Veja* informa sobre a situação econômica do setor fonográfico nacional ao dizer que:

A escolha do Rio como sede desses encontros tem relação direta com a força crescente do mercado fonográfico brasileiro – o quinto do mundo capitalista. [...] o setor faturou 3,8 bilhões de cruzeiros no ano passado, o que garante, pelo quarto ano consecutivo, um crescimento de 15%, já descontada a inflação. É quase o dobro da taxa de crescimento do setor industrial em 1978. Ou seja: *ao contrário da fábula, o charme sonoro da cigarra é melhor negócio que a produção das formigas* (A VEZ..., 1979, p.142, grifo meu).

Com expressivo crescimento constatado durante a década e em especial desde 1976, a indústria fonográfica nacional representou um ambiente favorável para a atuação profissional. Os altos índices de consumo de produtos fonográficos, igualmente, revelou a força desse mercado, pois “[...] o Brasil vende anualmente um LP ou uma fita para cada três habitantes, índice que é 22 vezes maior nos Estados Unidos, quinze no Japão e doze na Alemanha Ocidental e na Inglaterra” (Ibidem), sendo esses os maiores mercados do mundo naquele contexto, de maneira que o país vivenciava uma crescente excitação no interior da economia movimentada pelo setor fonográfico. A década de 1970 registrou ao longo de seus anos um crescimento significativo neste setor produtivo, mesmo levando em consideração os

dois choques no preço internacional do petróleo, em 1973 e 1979¹⁸⁵, respectivamente. Assim, apesar de no contexto do segundo choque haver surgido um clima de insegurança entre os envolvidos neste setor, corriam notícias que davam conta de que o mercado vinha tomando suas precauções para que o impacto não fosse semelhante àquele gerado em 1973, quando não se esperava tal reação na economia mundial¹⁸⁶. Nesse sentido:

Chegando ao último ano da década em 6º lugar no *ranking* mundial, o mercado brasileiro de discos que dez anos antes ocupava um modesto 14º posto nesse *ranking*, daria em 1979 a mais inequívoca demonstração de que podia crescer sem parar, mesmo que fosse num contexto quase recessivo. Embora fossem divulgadas desde março preocupações de fabricantes com relação à ocorrência de um novo choque nos preços internacionais do petróleo, noticiava-se também que o setor estava agora mais bem prevenido do que em 1973, no que dizia respeito aos estoques de matéria-prima (MORELLI, 2009, p. 96).

Diante de uma crise dessa magnitude, o que se supõe com maior facilidade é que os investimentos fossem reduzidos, no entanto, a solução encontrada para tal instabilidade foi justamente caminhar em direção contrária e em favor de novos investimentos, uma vez que a mentalidade de restringir a atuação do mercado somente naquilo que representaria sucesso garantido não se apresentava como solução satisfatória, pois em se falando de mercado musical, aqueles sucessos que despontam em determinado momento possui um tempo limitado de auge, declinando depois e, em muitos casos, acabando por ser esquecido pelo grande público. Portanto, a solução apontada para contornar tal crise era a realização de investimentos para a renovação do quadro de artistas – os elencos das gravadoras – a partir da exploração de novas tendências musicais¹⁸⁷ (A VEZ..., 1979, p.142).

Exponho essas informações a fim de visualizar o cenário mercadológico dessa indústria no encerrar da década de 1970, justamente o contexto em que Fagner adentrou

¹⁸⁵ Segundo Vicente (2014, p. 88), diferente da crise enfrentada pela indústria fonográfica em 1973/1974, a qual “atingia a oferta e não a demanda por discos”, a transição da década de 1970 para 1980 se caracterizou pela “severa retração econômica relacionada à recessão mundial e ao grande endividamento externo do país, que resultava em altas taxas de inflação e expressivo aumento no desemprego” (Idem, p. 89).

¹⁸⁶ Ademais, se por um lado a escassez do petróleo no mercado mundial gerou esse clima de insegurança, por outro despertou entre os lojistas a elaboração de estratégias para estimular a venda de discos, pois “a recém fundada Associação dos Lojistas chegava a comentar com certo otimismo a ocorrência de grandes aumentos nos preços do petróleo – os quais, em sua opinião, provocando aumentos correspondentes nos preços da gasolina, fariam com que as pessoas racionassem suas saídas de carro e se voltassem preferencialmente para as formas domésticas de lazer, o que favoreceria a venda de disco” (MORELLI, 2009, p 96).

¹⁸⁷ Foi essa a estratégia adotada pela gravadora CBS no início da década de 1980 que, diante do agravamento da crise econômica que o país amargava, a empresa buscou garantir o aumento de sua participação no mercado nacional. Assim, apesar do declínio de vendas, a gravadora expandiu sua participação no mercado com a contratação de novos artistas, como Simone e Djavan, visando assim atender ao interesse de uma variedade maior de público. Isto posto, o panorama que se visualiza a partir dessa estratégia de expansão de mercado, com a contratação de Simone, juntamente com a permanência de artistas como Roberto Carlos e Fagner na CBS é a seguinte: “O disco de Fagner vendeu, em 4 semanas, 150 mil cópias. O disco de Simone foi lançado há pouco, com uma tiragem de 100 mil e as expectativas de venda são as melhores possíveis. Eles ocuparão, sem dúvida, o segundo e o terceiro lugar, pois primeiro será, como sempre acontece, de Roberto Carlos. Ele é um fenômeno. E o único cantor no mundo que vende mais de um milhão de cópias num só país” (CAMBARÁ, 1981, p. 21).

efetivamente entre aqueles maiores expoentes de venda de discos. Mas não me restrinjo a isso, pois intenciono igualmente situar a sua importância para a gravadora CBS, de maneira que em 1979 o artista muito provavelmente era o mais significativo e rentável da empresa, excetuando Roberto Carlos e seu expressivo potencial comercial. É compreensível, a partir daquilo que foi até então explanado, a importância que Fagner adquiriu no interior da CBS, tornando-se no curso de sua permanência nesta empresa uma das maiores referências em termos de vendagem e audiência no país.

Dessa forma, a atividade profissional de Fagner no interior da MPB foi marcada por um crescimento expressivo a cada trabalho seu lançado no mercado fonográfico nacional. Seus espetáculos musicais, igualmente, passaram a atestar esse crescimento, com a atração cada vez maior do público a fim de conferir o recado musical daquele artista natural do Ceará. Esse crescimento não atesta apenas uma mudança em relação ao período de seu ingresso na CBS, mas também em relação à sua carreira na totalidade, marcada inicialmente por diversos obstáculos para a consolidação de seu nome entre aqueles que viviam profissionalmente da música popular no país. De igual maneira, se o artista se empenhou nos primeiros anos em canalizar suas críticas para o sistema comercial da indústria fonográfica nacional e suas regras duras para artistas estreantes, num momento seguinte o que se observou foi o empenho de Fagner em cativar o público, dando a ele o atributo de legitimador de qualquer sucesso, o que não deixa de ser, para o artista, uma forma de ataque ao controle que os veículos midiáticos tentavam estabelecer através das críticas musicais e dos veículos de comunicação, de modo que, com o público em seu favor, sua inserção na grande mídia se fazia inevitável. E foi no curso dessas realizações que Fagner tornou-se efetivamente um dos principais ícones da MPB no período em questão.

4.2 “¡AY, CORAZÓN ALADO! DESHOJARÉ MIS OJOS EN ESTE OSCURO VELO...”¹⁸⁸: O GRITO ÁSPERO QUE TRANSPASSA FRONTEIRAS E CONTINENTES.

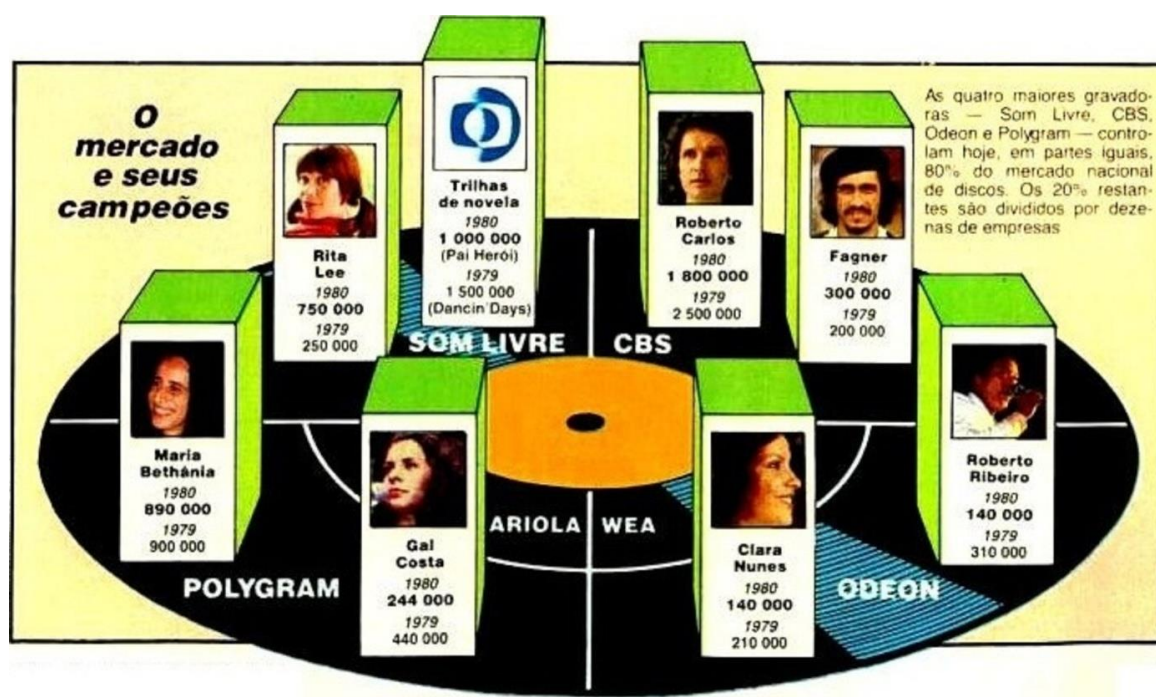
O início da década de 1980 já dava os primeiros sinais da profunda crise econômica que se abateu sobre o Brasil. A instabilidade política e financeira foram fatores que agravaram esse cenário e impactaram diretamente a indústria fonográfica que, após a excitação da década de 1970, em que o país alcançou no seu último ano posição privilegiada entre os maiores mercados de discos no mundo, vivenciou um declínio nesses números, “sobretudo em função

¹⁸⁸ GRAGO; SILVIO; ESCOLAR,. 1981, lado A, faixa 1.

do agravamento da crise econômico-institucional, advinda da derrocada do *milagre brasileiro* (DIAS, 2000, p. 77, grifo da autora).

Num cenário de recessão econômica que impactou profundamente esse setor de produção de bens de consumo, Fagner vivenciou o seu auge em termos de vendagem e de projeção¹⁸⁹. Suas atividades foram orientadas no mesmo esquema dos anos anteriores com lançamento de discos e shows para promovê-los, obtendo crescente audiência e vendagem. Este foi um período de afirmação e segurança do artista sobre sua carreira, de maneira que em novembro de 1980, na ocasião do lançamento do seu sétimo disco – quinto pela CBS – (FAGNER, 1980), o mesmo afirmou: “Acho que vou descansar numa praia do Ceará, esse disco está muito fácil de vender” (SANTOS, J. F, 1980, p. 90).

Figura 26 - Segundo a revista Veja, as gravadoras Som Livre, Polygram (antiga Phonogram), CBS e Odeon eram as quatro maiores empresas atuantes nesse setor no país, controlando juntas 80% do mercado nacional. A partir da imagem, vê-se os artistas mais exitosos de cada uma e os seus resultados comerciais – no caso da Som Livre, o seu grande êxito está nas trilhas sonoras de telenovelas. Na CBS, Roberto Carlos e Fagner representam os artistas de maior sucesso.



Fonte: CASAMENTO no exterior, 1981, p. 85.

Ao analisar as informações trazidas na matéria publicada na revista *Veja*, é compreensível esse estado de confiança do artista sobre seu novo disco, pois se tratou de um produto de alto investimento aplicado pela CBS. Sobre essa afirmação: “Seu novo disco foi

¹⁸⁹ Como exemplo disso, segundo o *Jornal do Brasil*, a partir de uma pesquisa realizada pela ABPD nas lojas de discos em São Paulo e no Rio de Janeiro, o LP *Eternas Ondas* (FAGNER, 1980) apareceu entre os dez discos mais vendidos nesta última cidade (SOUZA, T., 1981a, p. 10).

uma produção caríssima, de 5 milhões de cruzeiros. *E a intenção da gravadora é colocá-lo na faixa de Roberto Carlos e Maria Bethânia, únicos cantores de sua mesma faixa de público que conseguem vender 1 milhão de discos*” (SANTOS, J. F., 1980, p. 90, grifo meu).

Figura 27- Fagner adentrou a década de 1980 mantendo o seu ritmo de crescimento profissional, de maneira que seu LP *Eternas Ondas* obteve altos índices de vendagem e suas apresentações públicas atraíram cada vez mais pessoas. Na imagem, o artista canta para um público de 20 mil pessoas no Estádio Mineirinho, em Belo Horizonte (MG). Imagem disponível na matéria “Coração Alegre”, publicada pela revista Veja em novembro de 1980.



Fonte: SANTOS, J. F., 1980, p. 90.

Como reflexo da crise econômica que se abateu sobre este setor, a gravadora CBS reagiu a este quadro buscando ampliar sua participação no mercado, mas também investindo naquilo que ela já possuía como potencial para disputar no interior desse mercado. Nesse sentido, a promoção que a empresa realizou sobre o novo trabalho de Fagner, com alto investimento e publicidade, concorreu para avaliar o prestígio que o artista vinha adquirindo junto a empresa que encarava em seu trabalho a possibilidade de competir com os maiores vendedores de discos do país. De fato, o LP *Raimundo Fagner*, popularmente conhecido

como *Vento Forte* ou *Eternas Ondas*¹⁹⁰, alcançou em 1981 a 29ª posição entre os cinquenta mais vendidos, segundo pesquisa realizada pelo NOPEM (NOPEM Pesquisas de Mercado, 1981). Trata-se da primeira vez que Fagner incluiu um LP entre os cinquenta mais vendidos, de acordo com essa lista.

Sobre as listagens do NOPEM, os LPs de Fagner passaram a adentrar com maior frequência nos *rankings* divulgados por esta empresa de pesquisa de mercado durante a década de 1980, sendo possível dimensionar o seu crescimento profissional¹⁹¹. Essa década, portanto, marcou a carreira de Fagner a partir do largo alcance que sua obra adquiriu entre o grande público, assim como a efetivação de sua popularidade no mercado estrangeiro, como será visto a seguir.

4.2.1 “*Cantar del pueblo andaluz*”¹⁹²: A pesquisa cultural de Fagner sobre as tradições nordestinas, ibéricas/andaluzas e árabes convertida em produto fonográfico (LP *Traduzir-se* - 1981).

Nesse ritmo crescente de popularidade, a internacionalização de Fagner era apenas uma questão de tempo, quando se leva em consideração a lógica pragmática do mercado. De fato, após suas primeiras experiências em atuação no exterior, apresentando-se em teatros franceses, a gravadora CBS começou a traçar estratégias para lançar o artista no mercado internacional. Disso resultou o lançamento do LP *Raimundo Fagner Canta en Español* (FAGNER, 1981a). Este produto nada mais era do que uma seleção de músicas lançadas entre 1977 e 1980 – dos LPs *Orós*, *Quem Viver Chorar*, *Beleza* e *Eternas Ondas* – com nova interpretação em espanhol sobre as mesmas gravações musicais. Tal estratégia mercadológica já era empregada por esta empresa com Roberto Carlos, por exemplo, que lançava versões de suas canções interpretadas pelo artista em outros idiomas.

¹⁹⁰ *Eternas Ondas* foi a canção carro-chefe do LP *Raimundo Fagner* (RAMALHO, 1980, lado A, faixa 1). De autoria de Zé Ramalho, obteve altos índices de audiência e chegou a ser produzido um clipe da música para o programa Fantástico. Sobre a canção, o ator Osmar Prado a apresenta na introdução do vídeo, falando que é “Uma música estranha, forte, e com um clima meio místico, como toda música de Zé Ramalho. Já houve quem dissesse que parece um tango. Mas o certo mesmo é que ela está sendo tocada e cantada no Brasil inteiro. Um novo sucesso de Fagner, *Eternas Ondas*” (FAGNER canta o sucesso ‘*Eternas Ondas*’, entre 2000 e 2017).

¹⁹¹ Entre 1980 e 1984 o artista teve seus produtos fonográficos incluídos nas listas do NOPEM. Já foi mencionado aqui o Compacto Simples *Noturno* e o LP *Eternas Ondas* e suas inclusões nas listas de 1980 e 1981. Além deles, figuraram nas listas os LPs *Traduzir-se*, *Palavras de Amor* e *A Mesma Pessoa*, ocupando, respectivamente, as seguintes posições: 2ª, 47ª e 38ª (NOPEM Pesquisas de Mercado, 1982; 1983; 1984). No seu último ano como contratado na gravadora CBS – 1985 – Fagner não adentrou na lista do NOPEM.

¹⁹² SERRAT; MACHADO, 1981, lado B, faixa 1.

A partir dessa medida, o objetivo da gravadora era popularizar o nome de Fagner no plano internacional – tanto na Europa como no continente americano. Tal difusão foi, muito provavelmente, parte de uma estratégia da gravadora para driblar a crise que os setores fonográficos vinham atravessando no mundo, ainda decorrente do choque dos preços do petróleo, de modo que, para a CBS, a solução era investir na expansão e desfrutar de uma maior fatia desse mercado, ao invés de frear suas produções. Tal afirmação tem sua razão de ser quando se reflete acerca do panorama do mercado de discos e das estratégias dessa gravadora de expandir suas influências no período em questão. No entanto, não se tratou de uma medida aleatória desta empresa, mas sim de suas habilidade de investir com segurança a partir daquilo que Fagner estava representando em termos de sucesso. Daí a razão desse investimento sobre o nome e a obra do artista, que se fundamentou na importância que este adquiriu após seu crescente êxito no Brasil¹⁹³, significando, portanto, um nome forte para esse empreendimento, de maneira que ele, ao se recordar desse período, diz que “o Tim Maia sempre falava pra mim: ‘Fagner, sai desse país, bota um colete, [...] e vai ganhar o mundo que tu ‘pá’! Que tu bate o Júlio Iglesias, o Roberto Carlos’. Brincando, ele falava isso pra mim e eu ficava rindo” (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013). Sobre este seu novo momento profissional:

Na Europa, o nome de **RAIMUNDO FAGNER** já começa a ser aclamado como grande artista que veio trazer sangue novo à música popular do Brasil. *Prova disso foi a enorme receptividade que obteve o lançamento do seu Lp em espanhol, contendo seus maiores sucessos em castelhano, hoje presente na lista dos maiores êxitos da parada espanhola e sendo lançado também em toda a América Latina.* (CBS, 1981, grifo do autor).

Esse texto trata-se de um *release* que divulgava, juntamente com um Compacto Simples promocional distribuído pela CBS entre várias rádios a fim de ser nelas executado, as canções *Fanatismo* e *Verde*, esta última com a participação do artista espanhol Manzanita – nome artístico de José Ortega Heredia (FAGNER; ESPANCA, p1981a, lado A, faixa 1; HEREDIA; LORCA, p1981b, lado B, faixa 1). Embora sejam canções que não estão contidas no LP *Raimundo Fagner Canta en Español* – pois foram lançadas em outro LP, o *Traduzir-*

¹⁹³ Sobre o êxito de Fagner no mercado fonográfico nacional, importa contextualizá-lo com o período de recessão em decorrência da crise econômica que se abateu sobre o país. Nesse cenário, embora houvesse ocorrido o declínio da venda de discos no Brasil, o nome de Fagner continuava a garantir para a gravadora CBS uma boa participação nesse mercado. Sobre o período em questão: “Com apenas oito meses no Brasil e, talvez por isso, muito parcimonioso em falar sobre estatísticas da CBS, o seu diretor-presidente Tomás Muñoz, confirma este sentimento do mercado. ‘A CBS’, disse, ‘também está sendo vítima da retração das compras, *mas não chega a ser muito afetada, em função do lançamento de cantores como Fagner e José Ramalho*’. De novembro de 1979 a março de 1980, suas vendas – entre discos e fitas – chegaram a 4 milhões e 300 mil unidades, caindo para 3 milhões e 200 mil, no período de novembro de 1980 a março de 1981” (PINTO; BELCHIOR; AMORIM, 1981, p. 28, grifo meu).

se, do mesmo ano – o texto do release sobre o Compacto dá conta da recepção do público europeu sobre o trabalho de Fagner.

Sobre a natureza dos *releases*, tratam-se de textos distribuídos à imprensa e às rádios divulgando os últimos lançamentos fonográficos, contendo informações de interesse sobre o produto em questão, neste caso o disco. Sua função básica consiste em levar aos veículos de comunicação notícias e referências que possam servir de apoio promocional e atração que venham a provocar pedidos de entrevista com os artistas por parte dos setores jornalísticos e, justamente por possuir essa característica, o conteúdo do presente release cumpre com sua função primeira que é a divulgação do trabalho recente de Fagner. Dessa forma, a CBS buscou afirmar, através desse documento por ela mesma produzido e juntamente com a distribuição do produto Compacto Simples de natureza promocional, o fenômeno musical que este artista representava naqueles anos, levando ao público, através dos veículos midiáticos informações que impactassem e causassem curiosidade e atração para os trabalhos fonográficos do seu artista.

Sobre o LP *Raimundo Fagner Canta en Español*, as informações que encontrei no que diz respeito a este produto estavam sempre ligadas à sua promoção no exterior¹⁹⁴, o que confirma que se tratou de um produto feito exclusivamente para o público fora do Brasil, a fim de projetar o artista em outros mercados. Esse é o motivo pelo qual no Brasil este disco continua pouco conhecido, pois sua circulação comercial ocorreu somente no mercado estrangeiro. No entanto, esse não foi o único canal de popularização do trabalho de Fagner fora do Brasil, pois no mesmo ano o artista também lançou o LP *Traduzir-se* (FAGNER, 1981b), gravado quase que totalmente na Espanha e que cumpriu significativamente com o plano de lançar sua carreira a nível internacional.

A única faixa desse disco gravada no Brasil foi *Fanatismo* (FAGNER; ESPANCA, 1981, lado A, faixa 1) que, segundo Fagner, tratou-se de uma exigência da CBS de incluir no LP uma música com apelo comercial. *Fanatismo* havia sido composta no período próximo ao

¹⁹⁴ Das notícias que encontrei sobre o mesmo, destaco uma que fala da ida do artista a Madri para lançar este LP, noticiado como tendo o título de *Corazón Alado*, em referência ao verso extraído da canção *Noturno*, seu grande sucesso do LP *Beleza*. Diz a notícia: “De tanto cantar seu ‘ai, coração alado!’, Fagner acabou voando para a Europa para lançar em Madri o seu primeiro LP em espanhol. O LP se chama, obviamente, ‘Corazón Alado’ e reúne os principais sucessos de sua carreira, conquistado no grito. [...] O disco, mais tarde, será divulgado nos países Latino-Americanos” (SOARES, 1981, p. 27). O artista também esteve em trabalho de divulgação deste LP na França, onde o disco parece ter sido bem recebido pelo público daquele país. Segue notícia sobre sua estadia na capital francesa: “Enquanto isso, na França, Raimundo Fagner trocou o modesto teatro Chappelle des Lombards pelo Olympia, gigantesco e heterogêneo palco de grandes nomes e números circenses. Apresenta-se dias 25 e 26 na casa, creditado pelo bom desempenho do seu LP versão espanhola, *Corazon Alado*. Neste final de maio, Fagner faz um rigoroso trabalho promocional na Espanha e dia 23 de junho, uma apresentação no Palais des Arts de Paris (SOUZA, T., 1981c, p. 10).

seu regresso ao Brasil, quando o artista havia saído da Espanha e se encontrava momentaneamente em Lisboa, onde conheceu a obra da poetisa portuguesa Florbela Espanca. Sobre a inclusão dessa canção ao conjunto de *Traduzir-se*, até então já finalizado, Fagner recorda que:

E o disco pronto, o disco do, *Traduzir-se*. E fiz as músicas, tudo e quando eu cheguei no Brasil, os caras escutaram e disseram: “tá faltando uma música comercial”. Aí eu digo: “Ah é?”, aí eu gravei o *Fanatismo*. [...] Tanto que essa é a única gravação aqui, feita no Brasil, do disco (FAGNER, 2006).

A partir dessa situação, percebe-se que a atividade profissional de Fagner esteve permeada nesse momento por negociações entre ele, firmada na defesa de sua liberdade artística, e os interesses comerciais da CBS, que pode ser compreendido por aquilo que é apontado por Morelli (2009, p. 170) na oposição conceitual personificada entre “sujeito da cultura” e “sujeito da indústria”. No entanto, não se pode entender esse aspecto por total como uma fragilização de sua defesa à liberdade criativa no interior da gravadora, dada a própria natureza que o LP *Traduzir-se* comporta em si, ao ser resultante de uma ampla pesquisa cultural realizada pelo próprio artista e que teve justamente como principal característica para alcançar esse resultado o uso dessa liberdade firmada na exploração sonora e de novos dados culturais, fundamentados em signos culturais apropriados em especial das culturas ibéricas e árabes.

No que diz respeito ao LP *Traduzir-se*, trata-se de um trabalho fonográfico resultante da pesquisa musical realizada por Fagner em que sua proposta central consistiu em realizar um diálogo cultural entre o Brasil e a Espanha, a partir dos elementos de expressão localizados no interior das culturas desses lugares. O exercício concernente a todo o processo de sua criação foi de Fagner que inseriu no mesmo um conjunto de signos culturais adquiridos no curso de seus deslocamentos espaciais e as experiências deles resultantes¹⁹⁵. Como espécie de laboratório, o artista permaneceu por um longo período na Espanha, viajando pelo país e observando a cultura local, onde posteriormente gravou o disco entre junho e julho de 1981 no estúdio Eurosonic, em Madri, conforme informado no encarte do produto (FAGNER, 1981b). Dessa vivência surgiu o LP *Traduzir-se* e sobre este disco, ele disse que “aquilo foi uma coisa

¹⁹⁵ Sobre essas questões, tive a oportunidade de aprofundar em artigo, no qual me ocupei em investigar os signos culturais incorporados por Fagner no LP *Traduzir-se* a partir da categoria de hibridismo cultural, este LP enquanto um produto que detém em seu conteúdo a somatória de elementos culturais caros ao artista, dadas as suas vivências iniciais no Nordeste e posteriormente em outros locais, de maneira que “O transito de Fagner nestes espaços possibilitou o contato com outras expressões culturais e artísticas, gerando em seu exercício criativo a hibridação de elementos por ele assimilados e convertidos naquilo que resultou no conteúdo sonoro do LP *Traduzir-se*” (RODRIGUES, 2016, p. 166).

da minha cabeça, do que eu vi na Espanha, do que eu curti culturalmente” (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

Sobre essa vivência na Espanha, suas observações e assimilações sobre a cultural local resultantes desse exercício, o artista declarou em Lisboa, na ocasião em que lançou o LP em Portugal, que isso foi fundamental para a elaboração do conteúdo de *Traduzir-se*: “Depois de três meses na Espanha, onde gravou o disco, Fagner, 31 anos, natural de Orós, Ceará, diz: ‘A Andaluzia não passa de um Nordeste brasileiro e daí a facilidade da minha ligação com os ciganos e essa gente toda com quem passei os últimos meses tocando’” (FAGNER lança disco na Rádio Portuguesa, 1981, p. 2). Além disso ele afirmou que seu conteúdo foi resultado não só do que viu e viveu na Espanha, mas também de tudo aquilo por ele experimentado até então, tendo como referências culturais seu local de origem e o seu lar, que pode ser compreendido quando este realça a importância de seu pai e de sua ascendência árabe:

Um disco cigano em que Fagner assume, de uma vez por todas a questão da música árabe em sua formação musical – transmitida pelo pai Fares – além de mostrar uma das várias traduções que a cultura brasileira (em especial a nordestina) possa ter. Fagner comenta este importante aspecto de *Traduzir-se*. – Eu não fui atrás de raízes superficiais. Fui em busca da minha história (DUMAR, 1981b, p. 10).

Sobre a influência que seu pai exerceu sobre seu exercício artístico, Fagner descreveu a troca cultural entre eles realizada no cotidiano, assim, segundo o artista, o seu pai era “libanês e nordestino, homem puro e simples, que, trazendo nas veias os acordes dos cantos de seu povo, me puderam possibilitar chegar onde cheguei”¹⁹⁶ (SOUZA, T., 1981b, p. 4). Sobre os elementos culturais diversos que concorreram para a formulação de sua obra, com destaque para a importância de seu pai nesse processo:

Minha formação musical é uma mistura. Tem os forrós da casa dos meus primos, lá na roça de Orós. Tem os discos do meu irmão, que eram de Aldemir Fonseca, Silvio Caldas, Noel Rosa. Eu vivia pondo esses discos. Depois teve os Beatles. A primeira vez que eu ouvi I Wanna Hold Your Hand, na rua, eu fiquei parado, paralisado, sem saber o que era aquilo. Me pegou totalmente. Aí teve Roberto Carlos, aquela época de conjunto. Entrei para um conjunto que se chamava Os Magnatas e logo mudei o nome para Os Rebeldes. Um dia enfiei o pé do microfone no cantor, ele queria ensaiar só repertório de Wanderley Cardoso, e eu queria os Beatles. Depois veio a época universitária, os festivais, a vida musical de Fortaleza, que é uma coisa muito fechada mas muito intensa. E Brasília e tal, até chegar no Rio, aterrissar num kitchenette de baiano na Barata Ribeiro. Agora tem um som, um som, que está atrás de tudo isso. É o som mais antigo que eu me lembro: é meu pai, que é sírio, chegando da rua, uma 5/6 horas, e sentando na varanda lá de casa. Aí ele começava a cantar, a cantarolar um negócio... eu chegava perto, eu morria de raiva, não sei bem de que... talvez de não estar cantando... mas eu não arredava pé dali, mesmo com raiva, ficava ouvindo, ouvindo... Acho que é esse som que eu estou procurando o tempo todo (BAHIANA, 1976b, p. 35, grifo meu).

¹⁹⁶ Esse trecho foi retirado dos agradecimentos que o artista faz a seus pais, Sr. José Fares e à Sra. Francisca, contidos no encarte do LP *Traduzir-se* (FAGNER, 1981b).

O percurso de Fagner enquanto sujeito partícipe da vida em sociedade permitiu que o mesmo firmasse contatos de diversas ordens com todos aqueles que lhe cercava, e disso resultou a assimilação e apropriação de elementos culturais, em especial àqueles manifestados na sua música enquanto forma de expressão. E no caso particular do LP *Traduzir-se*, isso se manifesta de maneira tão fértil, como tem sido nos seus exercícios musicais anteriores – com destaque para o LP *Orós* e as trocas culturais ali ocorridas com Hermeto Pascoal. Isto posto, o LP *Traduzir-se* tratou-se de um trabalho que envolveu a participação de personalidades prestigiadas no mundo cultural hispânico, como os espanhóis Joan Manuel Serrat, Camarón de la Isla, Manzanita e a argentina Mercedes Sosa que contribuíram para a formulação deste LP a partir de suas referências culturais nele empregadas, como o flamenco e o canto cigano da Espanha ou o contato com a canção cubana de Pablo Milanés. Igualmente, a poesia dos espanhóis Garcia Lorca, Rafael Alberti, do brasileiro Ferreira Gullar e da portuguesa Florbela Espanca concorreram para enriquecer o conjunto da obra através da poesia ibérica e brasileira ali musicada. Por isso, é uma obra fonográfica resultante do estabelecimento de amplo diálogo cultural no interior do mundo latino. E a esse diálogo é possível somar a contribuição de Fagner para este trabalho fonográfico a partir dos seus referenciais culturais nordestinos e árabes, adquiridos no curso de sua vida. Nesse sentido, a presença de elementos culturais árabes no Brasil, e em especial no Nordeste brasileiro, se justifica pelo longo período de ocupação muçulmana sobre o território ibérico – ou andalus¹⁹⁷, quando se leva em consideração a ponte entre passado e presente e os processos que concorreram para a formulação e expansão dessa cultura por outras localidades no curso dos anos – e que acabou sendo também incorporados no Brasil durante o empreendimento colonial português, deflagrado nos seus primeiros momentos no Nordeste e que permanece seus sinais até os dias atuais (FREYRE, 2006; RIBEIRO, 1995).

Sua obra musical resulta de todas essas trocas e de tudo aquilo que foi apreendido no curso de suas vivências e deslocamentos pelos ambientes sociais de seu tempo pela via da

¹⁹⁷ Sobre o uso da denominação Andalus, assim como sociedade andalus e povos andaluzes para a península Ibérica e seus habitantes – o nome Andaluzia, região hoje compreendida como o sul da Espanha, tem sua origem na palavra Andalus (ou Al-Andalus), nome atribuído pelos muçulmanos a partir do século II do seu calendário (ou século VIII no calendário cristão) à atual península Ibérica no período em que ali se estabeleceram –, Hourani (2006, p. 10) assim justifica: “Chamei as regiões muçulmanas da península Ibérica de Andalus, pois é mais fácil usar uma palavra que uma expressão. Quando uso um nome que hoje pertence a um Estado soberano, ao tratar de um período anterior à existência desse Estado, estou me referindo a determinada região mais ou menos definida; só quando escrevo sobre o período moderno é que me refiro à área definida pelas fronteiras do Estado”.

percepção¹⁹⁸. A vida em Orós, em Fortaleza e posteriormente no Sudeste do país e no exterior – Paris, Madri, Lisboa, e outras tantas localidades – possibilitaram para o artista o contato com novos elementos que o estimularam a novas experiências e que eram incorporadas em suas canções de maneira geral. Portanto, a música se fundamenta enquanto expressão cultural humana por sua natureza artística, se tornando “o ponto de articulação entre as concepções de mundo dos sujeitos e suas experiências de vida, dadas no universo do sensível e do mundo que os cercam” (DAMASCENO, 2008, p. 16), principalmente quando se leva em consideração que “[...] a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas” (NAPOLITANO, 2002b, p. 77). O LP *Traduzir-se* pode ser entendido como efeito de tudo isso.

Figura 28 – Raimundo Fagner entre o poeta espanhol Rafael Alberti e a cantora argentina Mercedes Sosa. Os dois foram imprescindíveis, assim como os demais participantes, para o resultado final do LP *Traduzir-se*. O primeiro por ter sua poesia *Málaga* musicada neste LP (PACHON; ALBERTI, 1981, lado B, faixa 3), e a segunda pela interpretação junto com Fagner na faixa *Años*, do artista cubano Pablo Milanés (MILANÉS, 1981, lado A, faixa 2).



Fonte: VÁRIOS, 1983.

¹⁹⁸ Ao falar da história cultural da percepção, Peter Burke (2005) associa o trabalho de James Johnson sobre a história da música nos séculos XVIII e XIX à história da percepção a partir do que o autor analisa acerca do envolvimento emocional do ouvinte àquilo que lhe chega enquanto informação musical. Parece ser o caso de Fagner no curso dos anos e dos contatos travados com o som em seus ambientes sociais, gerando nesse processo uma troca sistematizada pela recepção, apropriação e emissão daquilo em forma de música idealizada a partir de sua leitura sobre o mundo.

Quanto a este LP, ele foi um dos maiores êxitos comerciais de Fagner, atingindo altos índices de vendagem e execução nas rádios, de maneira que “Cercado de boa promoção, ele foi para a Espanha e gravou o elepê ‘Traduzir-se’, que até agora, segundo a CBS, já vendeu mais de 200 mil cópias, além de projetar o cantor em outras grandes áreas” (CARDOSO, 1982a, p. 6). A partir do que foi exposto, importa aqui citar que no ano seguinte esse disco entrou na lista dos cinquenta mais vendidos de acordo com o NOPEM, ocupando a notável posição de segundo lugar, não superando apenas Roberto Carlos naquele momento (NOPEM Pesquisas de Mercado, 1982).

Sobre a difusão do mesmo, Fagner recorda que:

A primeira grande promoção pública de um disco foi o meu *Traduzir-se*, nas estações de metrô, isso deu uma ciúmeira enorme em todas as gravadoras. A CBS veio, entrou o novo presidente, Tomas Muñoz, veio com uma, muito agressiva a nível de divulgação, a turma era fera (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

A partir de sua fala, é perceptível o desempenho da gravadora na divulgação do produto, executando-o até em estações de metrô, espaço de intensa circulação de pessoas e de possibilidade de gerar maior contato com o público consumidor em potencial. De fato, desde o momento que Fagner despontou como super astro da MPB, seus discos passaram a ser um dos lançamentos mais esperados, principalmente pelo fato de ser posto no mercado sempre no final de cada ano, momento esse reservado sempre às produções fonográficas dos maiores vendedores de discos de então. No que diz respeito a esse importante momento anual da indústria de discos:

A guerra de fim de ano entre as gravadoras já teve início. Em cada estúdio há uma grande estrela aprontando um novo disco. Três delas lançaram no mercado – apesar da crise que tende a se agravar com o novo preço de um LP (vai chegar a Cr\$ 1 mil) – seus mais recentes trabalhos: Milton Nascimento (*Caçador de Mim*), Raimundo Fagner (*Traduzir-se*) e Martinho da Vila (*Sentimentos*). A única exceção é Maria Bethânia [...] A assessoria de imprensa da Polygram, da qual Bethânia é contratada, desmente o boato de que ela não gravaria este ano por falta de repertório e promete para o final de novembro o lançamento do novo LP (DUMAR, 1981a, p. 1).

A aproximação com as datas festivas – Natal e Ano Novo – era, talvez, a principal razão para esse tipo de comportamento do mercado. Ademais, com o agravamento da crise e o impacto que isso causou sobre o mercado de discos, o possível aumento do valor do LP para a faixa de Cr\$ 1 mil representaria naquele contexto 11,81% do salário mínimo, quando tomamos por base a localização geográfica do jornal que veicula a notícia – Rio de Janeiro – e

o salário mínimo estabelecido para aquela região em maio de 1981¹⁹⁹. No entanto, com o segundo aumento ocorrido naquele ano sobre o salário mínimo, a leitura muda de quadro, isso se for levada em consideração a previsão de aumento sobre o valor do LP nesses termos²⁰⁰.

Em paralelo a essas informações, é perceptível a conjuntura do mercado fonográfico naquele período, no qual experimentou certo grau de desaceleração quando comparado com o crescimento constatado na década anterior. É nesse contexto que Fagner representou um dos maiores trunfos da gravadora CBS na competição comercial, quando este é citado juntamente com Milton Nascimento, contratado pela gravadora Ariola²⁰¹, esta recém instalada no Brasil, Martinho da Vila (RCA) e Maria Bethânia (Polygram). De fato, Fagner tornou-se um dos maiores vendedores de discos do país, de maneira que o jornal Diário do Paraná anunciou o lançamento do LP *Traduzir-se* em 8 de outubro de 1981 (CARDOSO, 1981, p. 10)²⁰², e pouco mais de duas semanas depois do anúncio feito pelo jornal curitibano, o jornal do Brasil anunciou a venda de mais de 100 mil unidades deste LP só no Brasil²⁰³, garantindo assim mais um disco de ouro para o artista (AFONSO, 1981, p. 5).

Com o lançamento do LP *Traduzir-se*, ele passou a se apresentar com maior frequência em palcos internacionais, como aconteceu na Espanha, por exemplo, em ocasião da Copa do Mundo de 1982. Por sua aproximação com jogadores de futebol, como Zico²⁰⁴, e

¹⁹⁹ Em maio de 1981 o salário mínimo foi reajustado em todo o Brasil. Para as regiões Sul, Sudeste e o Distrito Federal, o salário foi fixado em Cr\$ 8.464,80, sendo este o maior valor, pois para a região Norte, Centro Oeste (exceto o Distrito Federal) e para os Estados da Bahia e Pernambuco, o salário foi para Cr\$ 7.128,00, enquanto que para os demais Estados do Nordeste o valor foi reajustado apenas para Cr\$ 4.449,00. Além desses reajustes, algumas regiões interioranas da Bahia e Pernambuco, que tinham o salário diferenciado fixaram, igualmente, no mesmo valor referente aos Estados do Nordeste – com exceção daqueles apontados para Bahia e Pernambuco. Assim, a correção salarial representou, respectivamente, 46,23%, 48,65%, 50,86% e 60,19% em relação ao valor fixado anteriormente (MAIOR salário mínimo do País vai a Cr\$ 8.464,80, 1981, p. 18).

²⁰⁰ Com o segundo aumento ocorrido em novembro de 1981, o maior valor do salário mínimo foi a Cr\$ 11.928,00 (Regiões Sul e Sudeste), sendo também reajustados os salários das demais regiões do país de maneira diferenciada, como se tem observado pelo menos durante toda a década de 1970. Como esse salário é o que deve ser aqui utilizado a fim de dimensionar o valor do LP em relação a ele e considerando o valor informado no Jornal do Brasil de Cr\$ 1 mil, conclui-se que o LP representaria 8,38% sobre o salário mínimo (Cf. LEI salarial não corrige de novo o salário mínimo, 1981, p. 14).

²⁰¹ Naquele mesmo ano e em decorrência da crise que impactou o setor fonográfico, a gravadora Ariola, de origem alemã, que se instalou no Brasil no final de 1979, foi adquirida pela gravadora Polygram (Cf. CASAMENTO..., 1981, p. 85). Os primeiros anos da década de 1980 foi marcado por eventos semelhantes no interior da indústria fonográfica nacional, com a fusão cada vez mais frequentes de empresas em crise àquelas que se encontravam em melhor condição financeira (Cf. MAKALÉ, 1982, p. 74).

²⁰² No curso de minhas pesquisas, não consegui saber a data precisa do lançamento do LP *Traduzir-se*. Suponho que tenha sido nos primeiros dias de outubro de 1981, levando em consideração as críticas veiculadas nos jornais Diário do Paraná, a qual já me referi, e Folha de São Paulo (Cf. COELHO, J. M., 1981, p. 54.).

²⁰³ Pela ausência de informações sobre a vendagem desse LP no exterior entre as fontes que consultei, desconsidero lugares como Portugal, Espanha e outros países da América Latina, onde ele também foi lançado (Cf. DUMAR, 1981b, p. 10).

²⁰⁴ Por ser apaixonado por futebol, Fagner possui muitas amizades no ambiente desse esporte. Entre eles se destaca Zico, de quem o artista é amigo e compadre. Assim, Fagner já disputou partidas de futebol por muitas

apaixonado pelo esporte, a ponto da profissionalização nessa área dos esportes ser um dos seus desejos de infância (Cf. GENTE, 1982, p. 72), o artista acompanhou de perto os jogos do mundial e se apresentou para um público de mais de cinco mil pessoas na Plaza de España, em Sevilha. Sobre esse show, o artista narrou em seu retorno ao Brasil que “‘Foi uma loucura, com muita gente do lado de fora. Inclusive a torcida brasileira que comemorava a vitória sobre a Nova Zelândia’ – comentou Fagner, ainda triste com a desclassificação do Brasil no mundial” (FAGNER de volta ao Rio, 1982, p. 8).

No interior dessa nova realidade profissional, uma questão ainda precisa ser discutida, firmada nos limites da projeção da obra musical no plano internacional de maneira isolada e a projeção do próprio artista, enquanto canal presencial dessa mesma obra. Nesse sentido, o que a CBS estava planejando até então era o lançamento de seus produtos fonográficos no exterior e, ao que tudo indica, os planos da gravadora se limitavam a isso, em razão da sua estratégia empregada com fins de obter maior participação no mercado internacional, de maneira que:

Não fazia parte dos planos da CBS que Fagner gravasse um disco no exterior. Pelo menos, por enquanto. O que lhe era destinado, comercialmente, era que fosse lançado no mercado europeu, como Roberto Carlos foi na América Latina e nos Estados Unidos e como serão Amelinha e Márcio Greyck, na Europa e na América do Sul. *Mas a partir da decisão de Fagner, a CBS deu todo apoio* (DUMAR, 1981b, p. 10, grifo meu).

O que a citação sugere é que a CBS objetivava participar desse mercado a partir do lançamento dos produtos fonográficos vinculados ao nome de Fagner no exterior, mas sem uma atuação efetiva do artista nos locais destinados a esses lançamentos. Ou seja, de maneira similar ao que ocorria na relação entre empresas matrizes e filiais no que se referia a lançamentos de produtos das primeiras nos mercados gerenciados pelas segundas, é possível supor que a filial brasileira desta empresa parecia pretender estabelecer canal com a filial espanhola para que esta distribuisse naquele país os discos de seu contratado brasileiro. O mesmo ocorrendo igualmente naqueles mercados onde esses discos seriam inseridos. No entanto, com a manifestação do desejo de Fagner de gravar na Espanha – assim como realizar todo o processo de pesquisa que culminou no LP *Traduzir-se* – a situação mudou de quadro, e por isso a gravadora acabou atendendo a vontade do artista, o que mostra o alto prestígio que ele adquiriu junto a empresa durante sua permanência como contratado.

Na evolução dessas realizações, era indispensável todo aquele exercício profissional comum nesses momentos de inserção de discos no mercado: shows de lançamento, entrevistas

ocasiões com seu amigo e, por outro lado, Zico já comungou da arte musical com o artista, gravando um Compacto Simples de carnaval em dueto com Fagner (FAGNER; ZICO, 1982).

em rádios e veículos de comunicação, produção e divulgação de releases, etc. No entanto, para Fagner, a projeção de sua imagem no exterior não parecia ser um elemento atraente em seu exercício profissional, de maneira que para ele a sua prioridade era manter seu trabalho no Brasil – como será visto logo adiante. O que ocorreu em todo esse processo, que foi da elaboração ao lançamento comercial de *Traduzir-se* e todo o trabalho de pesquisa cultural nele empregado, foi o desejo do artista de constituir em seu conteúdo um objeto artístico que expressasse o mapa cultural de suas vivências. Assim, ele declarou no período que o lançamento do LP atendeu a duas necessidades: “agradar ao povo e realizar um artista” (DUMAR, 1981b, p. 10), dando a entender que além de ser um produto voltado para seus fãs, também representou uma forma de satisfazer a si mesmo pela concretização de um projeto pessoal que visava trabalhar sobre diversas influências culturais, num claro exercício de sua liberdade criativa.

Neste ponto, duas questões chamam a atenção: em primeiro lugar a liberdade de produzir um trabalho a seu gosto, de maneira que essa autonomia conferida ao artista pela gravadora CBS é sinal do crédito investido pela direção desta empresa; em segundo, o exercício dessa liberdade permitida pela gravadora, acarretando por fim num bem cultural de consumo diferenciado, e assumindo, portanto, o risco de se lançar no mercado um produto que poderia vir a ter pouco apelo comercial – e isto, claro, quando se leva em consideração fórmulas de sucesso amplamente empregadas por essas empresas. Daí se justifica a posterior interferência da CBS ao solicitar ao artista a inclusão de uma canção com maior apelo comercial, acrescentando assim a canção *Fanatismo* ao conjunto do LP. Gravada após o seu regresso ao Brasil, *Fanatismo* representou o carro-chefe do disco, assim como um sinal de negociação entre a liberdade do artista e as orientações comerciais da gravadora.

O caso de Fagner e o LP *Traduzir-se* é ideal para exemplificar o enfrentamento desta empresa à crise econômica vigente, buscando a conquista de maiores fatias do mercado através da inovação musical estimulada por ele, evitando assim a obtenção de êxitos pela via da repetição sobre aquilo que já foi sucesso. Nesse sentido, percebe-se a sua importância para a CBS quando se leva em consideração a independência que esta lhe investiu em tempos delicados para a economia. Sobre essa afirmação: “‘Traduz(c)ir-se’ exorciza o fantasma da crise colocando uma multinacional a serviço da cultura – igualmente sem fronteiras” (SOUZA, T., 1981b, p. 4).

Voltando à projeção internacional do artista, embora o mesmo tenha se empenhado junto à gravadora para pôr em circulação seu trabalho em outros mercados, não parecia ser

sua intenção a projeção de sua imagem nesses espaços. Fagner justifica isso da seguinte maneira:

Na Espanha também chegou uma hora que todo mundo veio em cima de mim. Como eu gostava muito de andar nas ruas de Madri, eu falei: eu não quero ser conhecido aqui, se quiserem me trabalhar, mas eu não mostro a cara, eu quero ser anônimo. Os caras não entendiam nada. [...] Então eu nunca quis fazer carreira internacional porque eu gosto daqui, eu amo isso aqui, eu adoro, eu gosto de ir pras brenhas, nunca quis ser estrela lá fora, EUA [...] Sempre fui recorde de público onde eu bati. Essa empatia com o público, essa força da música, da poesia, da saudade, não só públicos brasileiros. Uma vez fiz um show produzido até pela Florinda Bolkan em Los Angeles, no teatro que se chama Veteran's, teatro só de negros, só de crioulos, não tinha um branco, tudo americano. Mas saí de lá e gravei disco, então sempre achei isso o maior barato, mas o meu foco é o Brasil, por isso que eu acho que eu me mantenho muito aqui, porque acho que todo artista que divide a sua nacionalidade, ele perde um pouco de sua identidade (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

Sua narrativa, fruto da memória sobre o vivido, explicita a distinção entre a projeção internacional de seus produtos fonográficos e a notabilização de sua imagem de forma mais direta, firmada em apresentações de shows. A partir dessas duas maneiras usuais de alcançar a popularização e que geralmente operam em combinação, dada a necessidade do artista de manter-se em evidência a fim de atrair a atenção do público, ele parece ter optado somente pela difusão de sua obra no plano internacional, preferindo não permanecer por longo período em atuação presencial no exterior – o que é perceptível quando este afirma que não desejava a fama em Madri por estar interessado em poder transitar livremente nos seus espaços públicos sem ser incomodado, assim como pela afetividade que ele tem com a sua terra e com o seu público e a necessidade de manter sua identidade enquanto artista brasileiro.

Sobre isso, importa dizer que apesar dessa escolha e considerando o seu longo período aplicado nessa profissão, ele mesmo assim se empenhou no que se refere à promoção daqueles lançamentos fonográficos realizados fora de seu país através de apresentações públicas, mas sem a intenção de se tornar ali um ícone musical como já era no Brasil, mas sim que o artista encarava tais oportunidades pelo aprendizado que elas lhe ofertavam, de maneira que o mesmo examinava a exploração de palcos no exterior e a própria vivência tida ali como um meio para encontrar subsídios para o seu melhoramento naquilo que se aplicava em fazer. Sobre isso, Fagner falou em 1979 acerca das possibilidades de atuar no exterior, assim como os seus benefícios e perigos, e sua declaração parece ser uma espécie de permanência daquilo que foi dito por ele em sua fala aqui destacada anteriormente.

Eu acho que o músico brasileiro tem que viajar para o exterior para se informar, sem a necessidade de trabalhar lá fora, mas para se atualizar e travar conhecimento, senão, quando for, já chega rendido, diante de tanto ofuscamento e brilho, fascinado e meio perdido, o que pode vir a atrapalhar sua performance e criatividade. Realmente pretendo explorar o mercado europeu, e na França, meu disco sairá

acompanhado de um compacto-simples, como brinde, onde as duas faixas sairão metade em português, metade na língua local. Mas isso será com calma, pois meu momento é no Brasil (VARELA JR, 1979, p. 23).

A partir de seu posicionamento no que diz respeito à atuação internacional, é possível relacionar a sua opinião de que a viagem e a vivência dela decorrente possibilita o aprendizado e a aquisição de novas informações que podem ser aproveitadas no seu exercício profissional, como foi no caso do empreendimento da gravação do LP *Traduzir-se*. Portanto, é justificável que dois anos depois dessa declaração o artista tenha optado por gravar seu disco no exterior, onde pôde agregar novos signos culturais à sua obra a partir das teias de relações ali constituídas.

Isto posto, as somas culturais inseridas neste trabalho deram ao LP sua característica principal, fundamentada na cultura híbrida a partir do diálogo cultural/artístico estabelecido entre o Brasil e a Espanha, que foi mediado por Fagner e levado a efeito por todos aqueles envolvidos no processo de criação e produção do mesmo – músicos, intérpretes, compositores, etc. Assim, a paisagem espanhola é descrita e poetizada a partir de elementos de destaque nesse cenário, como Triana, um bairro localizado na cidade de Sevilha e detentor de forte tradição cigana, a comunidade de El Rocío, fixada na província de Huelva e a cidade de Málaga – todos esses locais assentados na região da Andaluzia, ao sul da Espanha –, como também a incorporação de elementos e personagens de destaque no folclore espanhol, como o cristianismo, a guitarra flamenca, o toureiro, o cigano, entre outros. Mas sempre em consonância com sua forma particular de interpretá-las a partir de seus referenciais culturais mais antigos, como aqueles adquiridos em sua terra natal e através da sua ascendência árabe, que possui ainda força cultural tanto nos países ibéricos como no Nordeste, pois “Por mais que eu viaje o mundo inteiro, por mais que busque informações que não foram ditas aqui, sinto que a coisa nordestina, aquele pulso, aquela veia é o mais importante no meu trabalho” (MARTINS, J., 1980, p. 1).

Assim, este LP foi uma parte significativa da sua experimentação sobre novas formas de produzir sua arte e igualmente marcou uma fase especial de sua carreira, em que a projeção de sua imagem e obra no exterior garantiram ao artista uma posição de destaque no interior da MPB, como também no mercado fonográfico nacional, justificando ainda mais o seu prestígio diante da sua contratante. Ademais, essa fase não pode ser considerada como um momento único em termos de internacionalização e elevada projeção no mercado de discos, pois com a aproximação de Fagner com os artistas hispânicos atuantes tanto em *Traduzir-se* como outros que cruzaram o seu percurso possibilitou a realização de outro projeto que igualmente

culminou em disco, no caso, o LP *Homenaje a Picasso*²⁰⁵ (VÁRIOS, 1983), que também foi lançado no mercado nacional e hispânico. Tal prestígio, em crescimento desde sua entrada na CBS e conquistado gradativamente no interior da empresa após êxitos de vendagem e audiência, possibilitou-lhe a concretização de outros projetos artísticos, assim como a oportunidade de gravar novamente no exterior em 1982²⁰⁶. Ele experimentou, portanto, um crescimento impressionante em sua atividade profissional, quando se leva em consideração o estado de sua carreira na ocasião de sua contratação pela CBS em 1976. E foi nesta gravadora que o artista permaneceu por nove anos como contratado, até 1985²⁰⁷.

Quanto aos projetos aos quais me referi anteriormente, destaco o LP coletivo *Soro* (VÁRIOS, 1979), por ele produzido em 1979 e que contou com a participação de vários artistas de diversas áreas, como Ferreira Gullar, Patativa do Assaré, Núbia Lafayette, Geraldo Azevedo, Pedro Soler, Nonato Luiz, entre outros. A partir dessa informação, é preciso dizer que Fagner também desempenhou na CBS a função de diretor artístico de seu selo Epic desde 1978, atuando nesse ramo profissional paralelamente a sua carreira e lançando comercialmente artistas na sua maioria estreantes e nordestinos, dando a esta gravadora uma nova orientação comercial fundamentada naquilo que se convencionou chamar de *boom* da música nordestina²⁰⁸.

²⁰⁵ Em *Homenaje a Picasso* – LP idealizado para homenagear o centenário do pintor espanhol Pablo Picasso –, além da participação de Mercedes Sosa e Rafael Alberti, Fagner também desfrutou da parceria com o espanhol Paco de Lucía, guitarrista de flamenco mundialmente famoso. Sobre o disco, tratou-se de uma homenagem ao centenário de Picasso, no entanto, o LP só foi lançado comercialmente em 1983. No que diz respeito ao lançamento deste disco, não me foi possível acessar a data precisa. O jornal Diário de Pernambuco anunciou o lançamento para março de 1983, já o Jornal do Brasil, para outubro do mesmo ano. A razão para esses adiamentos, segundo este último periódico, foi a falta de entendimento entre as gravadoras CBS (esta contratante de Fagner) e Polygram (contratante de Mercedes Sosa e Paco de Lucía) (Cf. NONA, 1983, p. 8.; SOUZA, T., 1983, p. 1).

²⁰⁶ Em 1982, Fagner partiu para Nova Iorque para a gravação do seu LP *Sorriso Novo*. Lá, pôde desfrutar do que havia de mais moderno em termos de gravação sonora para a época, gravando seu disco em 48 canais no estúdio *Hit Factory*, onde famosos como John Lennon também gravaram (Cf. CARDOSO, 1982b, p. 2; SOUZA, O., 1982). No Brasil, o êxito deste LP foi tão grande que alcançou novo recorde, com a venda de 400 mil cópias antes de seu lançamento. Sobre essa afirmação: “poucos são os artistas que conseguem ganhar um Disco de Platina no dia do lançamento de um novo álbum” (RABELO, 1982, p. 2).

²⁰⁷ Até a sua saída da CBS, o artista lançou mais quatro discos, a saber: *Sorriso Novo*, *Palavra de Amor*, *A Mesma Pessoa* e *Fagner* (Cf. FAGNER, 1982; 1983; 1984; 1985).

²⁰⁸ Segundo Morelli (2009, p. 83), o *boom* nordestino refere-se ao “grande número de discos de novíssimos compositores e intérpretes de MPB vindos naquele momento da região Nordeste do Brasil, lançados pela gravadora CBS” que estava animada com o sucesso adquirido por Fagner principalmente após o lançamento de *Quem Viver Chorar*, em 1978. Nesse cenário, Fagner passou a produzir muitos desses artistas vinculados ao selo Epic, subsidiário da CBS, iniciando essa atividade na gravadora com a produção dos discos de Amelinha e Robertinho de Recife.

5 É A ALMA DOS NOSSOS NEGÓCIOS²⁰⁹: RENOVAÇÃO DA MPB OU EXPANSÃO DOS DOMÍNIOS DA CBS NO MERCADO FONOGRÁFICO BRASILEIRO?

A experiência inicial de Fagner com os elevados índices de audiência e vendagem de suas músicas rendeu-lhe uma posição de destaque no interior da CBS desde sua inserção nesta gravadora em 1976, marcando igualmente o que pode ser considerado como os primeiros sinais de um trabalho mais efetivo por parte desta empresa em buscar inserir produções musicais alinhadas à MPB em suas atividades comerciais. Esta busca se justificou pelo fato de que, até então, ela tinha como grande expressão de suas atividades a difusão de produtos fonográficos fundamentados na música romântica, tida no período como “cafona”²¹⁰, e na Jovem Guarda, gêneros musicais esses que tiveram como uma de suas grandes expressões o artista capixaba Roberto Carlos, seu contratado no período.

A contratação de Fagner marcou, pois, o exercício inicial de uma nova orientação comercial no interior desta empresa que objetivou expandir sua atuação no mercado fonográfico nacional oferecendo outros gêneros musicais que não fossem somente aqueles em que ela se aplicou em trabalhar até então. Ademais, esse projeto de crescimento se coadunou com a constituição de uma nova imagem que esta buscava para si na transição das décadas de 1970 e 1980, que lhe distanciasse justamente desse entendimento de que era somente a gravadora de Roberto Carlos, imagem essa amplamente destacada principalmente pelos críticos musicais do período, como será visto ao longo deste capítulo.

Portanto, essa nova imagem foi buscada a partir do início de uma atuação mais efetiva da gravadora fundamentada em trabalhos alinhados à MPB enquanto música tida como “de bom gosto”, em oposição as canções românticas “cafônicas”, desvalorizadas pela crítica musical no período em questão. A fim de expor essa percepção em voga naqueles anos, destaco a seguir o entendimento que a MPB em grande medida sugeria entre a crítica musical especializada:

²⁰⁹ DA VIOLA, 1976, lado A, faixa 1.

²¹⁰ De acordo com Araújo (2002, p. 20), a palavra “cafona” hoje tem servido como sinônimo de “brega” e que, “segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, é um termo utilizado para designar ‘coisa barata, descuidada e malfeita’ e a ‘música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários’”. Tendo em vista esse entendimento depreciativo, o autor alerta aos seus leitores expondo seu ponto de vista acerca da produção musical tida como “cafona”. Assim ele justifica que “sempre que eu fizer referência ao repertório ‘cafona’ — a palavra aparecerá entre aspas porque contém um juízo de valor impregnado de preconceitos com os quais não compartilho —, estarei me referindo àquela vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade e habitante dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior” (Idem).

Com o novo estatuto da música popular vigente no Brasil, desde o final da década de 60, a sigla MPB passou a significar uma música socialmente valorizada, sinônimo de “bom gosto”, mesmo vendendo menos que as músicas consideradas de “baixa qualidade” pela crítica musical (NAPOLITANO, 2002a, p. 4).

Embora a princípio não parecesse representar uma orientação comercial rentosa em termos de mercado, é preciso visualizar a diferenciação existente entre os produtos fonográficos circunscritos no espaço da MPB e aqueles outros fundamentados na música popular romântica, tão trabalhada mercadologicamente pela CBS no período. Assim, embora acarretasse de imediato num rendimento lucrativo baixo, a gravadora apostava na perenidade mercantil que os produtos fonográficos resultantes dessa sondagem comercial lhe favoreceria, gerando como vantagem certo grau de segurança na participação do mercado, assim como a gradual conquista da simpatia dos críticos musicais no que diz respeito a essa nova medida empresarial diante do mercado.

Firmado nesse planejamento, ela buscou no período iniciar esse empreendimento com Fagner e seguiu durante a segunda metade da década de 1970 se aplicando na formação de um novo elenco de artistas ligado a MPB a fim de dar para si uma nova imagem perante o mercado e os críticos e, ao mesmo tempo, tomar fôlego diante do declínio comercial que vinha enfrentando desde a decadência da Jovem Guarda, enquanto gênero musical de sucesso, no final década de 1960. Nesse sentido, a importância de constituir um elenco incluso nessa área musical se justifica em grande medida pelo entendimento que esta sugeria tanto no ambiente comercial como no sociocultural, de maneira que:

A MPB passou a ser vista cada vez menos como um gênero musical específico e mais como um complexo cultural plural, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil. [...] Esta faceta sociocultural da MPB, indo além da mera definição estética, passou a funcionar como uma instituição musical que reelaborava o passado e apontava para as novas tendências, tendo como balizas o gosto musical da classe média brasileira, historicamente ligada à renovação musical desde a Bossa Nova (NAPOLITANO, 2002b, p. 72, grifos meus).

Portanto, importa aqui destacar a relevância desse entendimento acerca da MPB nesse processo, de maneira a considerar que esta serviu para a CBS enquanto forma de se organizar visando construir para si a nova imagem que seria manifestada gradativamente no mercado, não sendo mais ela somente a “gravadora de Roberto Carlos”, mas sim de uma nova geração de artistas ligada a uma “música socialmente valorizada” e de “bom gosto” (Idem, 2002a, p. 4). De igual maneira, a constituição desse novo elenco possibilitou que essa transnacional, firmada em seu empenho de reelaborar sua imagem, passasse a evocar para si a qualidade de promotora de um novo acontecimento no ambiente da música brasileira,

dando assim sequência ao estímulo para o surgimento de novas tendências artísticas no cenário musical nacional e direcionando essa produção para a classe média, grupo social partícipe tanto nos acontecimentos mais importantes da MPB entre as décadas de 1960 e 1970, como com o seu potencial de consumo sobre esse tipo específico de música, principalmente quando se leva em consideração o valor de um LP no período que girava em torno de dez por cento do salário mínimo, pelo menos durante a década de 1970.

Essas novas realizações permitiram que, a partir de Fagner e também através dele, na qualidade de artista e posteriormente na de diretor e produtor artístico do selo Epic, marca vinculada à CBS, surgisse o interesse por parte dessa empresa no que diz respeito a vantagem de sondar esse tipo específico de música. Nesse aspecto, é necessário levar em consideração que esse novo ciclo de sondagem comercial aberto no interior desta gravadora foi fundamentado a priori no alinhamento com a MPB e, num grau mais específico, na segmentação musical praticada no interior do mercado de discos. De maneira que surgiu nesse processo aquilo que ficou conhecido como “*boom nordestino*” na música popular (MORELLI, 2009, grifo da autora), expressão que adquiriu força em grande medida após o advento da carreira profissional de muitos artistas na CBS nesse período, em sua maioria naturais do Nordeste brasileiro e, entre eles, alguns que encontraram abertura nessa empresa através da mediação realizada por Fagner.

No curso desses acontecimentos, faz-se necessário entender as intencionalidades e necessidades que motivaram esta gravadora a promover essas mudanças no seu interior, mas também é preciso destacar no transcorrer dessas ações o papel de Fagner enquanto mediador desse processo, uma vez que em muito contribuiu para os rumos que esta empresa tomou no período. Assim, é possível considerar as influências que o artista exerceu em parte nesses rumos e que foram impulsionadas por sua própria história profissional e seus ideais enquanto sujeito. Portanto, na qualidade de produtor, Fagner encorajou sistematicamente o exercício da liberdade criativa no interior do selo Epic, ação essa que representou a continuidade de suas principais reivindicações manifestadas no início conturbado de sua carreira, marcada por graves adversidades. Sobretudo, tendo em vista que:

Aprendendo como ler e criticar a mídia, resistindo à sua manipulação, os indivíduos poderão fortalecer-se em relação à mídia e à cultura dominantes. Poderão aumentar sua autonomia diante da cultura da mídia e adquirir mais poder sobre o meio cultural, bem como os necessários conhecimentos para produzir novas formas de cultura (KELLNER, 2001, p. 10).

Embora houvesse um projeto da CBS em curso de constituir um novo elenco e uma nova orientação comercial, atitudes essas que lhe garantiriam uma nova imagem no mercado

fonográfico e na imprensa e considerando que Fagner era uma dos principais personagens para alcançar esse intento, é importante perceber que nem todos os passos para a concretização dessas vontades estavam sistematicamente planejadas ou sob controle total da administração geral dessa gravadora, de maneira que, ao passo que Fagner serviu como um dos executores desses projetos, houve no andamento dessas atividades ações que concorreram para o atendimento de suas principais demandas enquanto profissional, em especial no que diz respeito a manutenção de sua liberdade criativa, que se faz perceptível também nos trabalhos fonográficos por ele produzidos no período, a ponto de em alguns casos haver a quase que completa subversão dos princípios comerciais dessa empresa, através da adoção de estratégias pouco convencionais no ambiente mercantil.

Considerando os pontos anteriormente expostos, essa nova fase da CBS se fundamentou em maior escala no lançamento de novos produtos fonográficos resultantes das atividades artísticas de sujeitos igualmente novos nesse ambiente profissional. E como parte desse projeto de nova organização no interior da empresa foi usado para tal fim o selo Epic, marca vinculada a esta gravadora e que possibilitou a organização deste novo elenco no seu interior. No curso desse capítulo será abordada a importância desse selo nesse empreendimento. Por ora, me aplicarei em expor a influência de Fagner para essas realizações que, na qualidade de artista em ascensão profissional nessa empresa e a partir dos seus êxitos comerciais e musicais registrados no período, acabou por adquirir o respeito da empresa que chegou a confiar-lhe cargo de importância nessa nova fase.

Ao passo em que ele exercitava suas atividades enquanto artista, ocupando-se nos processos de gravação e lançamento de seus discos, assim como no que diz respeito a apresentação de seus espetáculos musicais, que serviam também para a promoção desses produtos num contato direto com o seu público, o mesmo passou igualmente a se ocupar nas funções de diretor artístico e produtor artístico dos trabalhos daqueles sujeitos então ingressos na companhia. Sobre essas atividades profissionais, é preciso ter em mente que:

O diretor artístico é o responsável pela política de atuação da empresa, juntamente com o diretor geral ou o presidente. Nessa qualidade, *define cast, segmentos, lançamentos, regras gerais para o marketing e orçamentos globais*. O produtor musical é o *coordenador da execução do projeto, o que detém conhecimentos específicos que possibilitam a realização da produção da forma como foi pensada. Partilha da elaboração musical do produto, ao mesmo tempo que representa, nessa esfera, o executivo da empresa* (DIAS, 2000, p. 70).

No que diz respeito em especial ao produtor artístico:

De forma sintética *pode-se entender o produtor musical como um elo de ligação entre o artista e os empresários ou detentores do capital, que irão financiar ou investir no produto desenvolvido pelo artista e seu produtor*. A responsabilidade do

produtor passa por múltiplas funções, desde “descobrir” determinado artista até o trabalho com o repertório e tipo de performance do artista (REQUIÃO, 2010, p. 138, grifo meu).

Enquanto produtor artístico e diretor artístico, Fagner conduziu alguns dos trabalhos de artistas estreantes na CBS no período, escalando novos sujeitos para compor o elenco do selo Epic, produzindo seus trabalhos e representando, nesse universo, a figura de mediador entre esses artistas e a direção geral da gravadora. Isso será aprofundado mais adiante. No momento, o que importa explicitar é a função de destaque que ele assumiu nessas funções, juntamente com outros profissionais igualmente ocupados nesse tipo de atividade nessa nova fase da empresa, contribuindo para a inserção de novos talentos na equipe de artistas dessa gravadora e orientando-os nas mais variadas atividades que os processos de gravação, lançamento e difusão exigem. Esse momento pode ser considerado como os primeiros passos da CBS no que diz respeito a expansão de sua atuação mercadológica firmada na MPB e em especial na “música regional nordestina”²¹¹ e, mais especificamente, naquilo que também ficou conhecido como a fase dos “Cearenses Bem Sucédidos”, em referência a sigla da empresa e ao prestígio que Fagner adquiriu no período a ponto de inserir nesse processo alguns de seus parceiros cearenses, dando-lhes a oportunidade de realizar seus primeiros registros fonográficos na qualidade de artistas profissionalizados.

Nesse sentido, o que emerge nesse capítulo é a seguinte reflexão: a partir da imagem que a CBS buscou constituir para si, em que medida ela buscou de fato promover uma renovação no interior da MPB? Como compreender os limites entre essa renovação e o seu interesse puramente comercial de, inclusive, resgatar o seu prestígio no interior do mercado fonográfico nacional? É possível que haja sintonia entre o exercício musical puramente artístico e as necessidades de crescimento mercadológico fundamentado naquilo que foi ali promovido e que, por conseguinte, foi encarado por parte da crítica musical especializada enquanto estímulo para as produções musicais de vanguarda? Ou ainda: é possível que haja compatibilidade entre a produção musical firmada na ampla liberdade artística, sem adesões aos padrões consagrados de sucesso e os interesses mercadológicos de determinada empresa? Antes de me debruçar sobre essas questões que serão paulatinamente trabalhados no curso desse texto, destaco a seguir um entendimento que já introduz a discussão:

²¹¹ Ao me referir aqui a “música regional nordestina”, estou me reportando as músicas produzidas por sujeitos naturais do Nordeste brasileiro e lançadas pela CBS. Não se trata de um entendimento destas enquanto gênero musical específico, homogêneo ou tipificado, pois sobre isso foi discutido no capítulo anterior, especificamente na parte que trata do LP *Orós*, acerca do entendimento das potencialidades de hibridização cultural que essas produções são capazes de revelar e que justamente por isso não comportam em si uma característica simplificada.

Se o disco é um produto cuja característica primordial é a de encerrar a contradição entre produção material e produção artística, o produtor musical concentra, ele mesmo, contradição similar, que se expressa na esfera da execução do planejamento efetuado para o produto. Nesse sentido, a partir de um trabalho altamente técnico e especializado, o produtor musical concilia interesses diversos, tornando o produto musicalmente atrativo e economicamente eficiente; como parte do quadro funcional da companhia, realiza, no estúdio, a proposta de atuação desta (DIAS, 2000, p. 91).

Ou seja, a qualidade de um produto fonográfico, por mais que esteja ligada a liberdade de criação artística, sem grandes interferências da direção da gravadora, e em especial no que diz respeito a persuasão de convencer o artista a adotar sistematicamente os modelos padronizados de sucesso, não deixa de possuir como natureza um caráter comercial. Nesse sentido, se a CBS buscou constituir uma nova imagem fundamentada na MPB enquanto música de prestígio, inclusive proporcionando muitas vezes ampla liberdade aos seus contratados para realizarem seus trabalhos – o que de certa maneira estimulou a crítica musical a encarar esses trabalhos ligados a uma vanguarda da MPB no período e a elogiar a iniciativa desta empresa em vários periódicos –, por outro lado, seria justamente esse tipo específico de produto que lhe garantiria abrir seu leque de possibilidades no mercado nacional de discos, alinhando-o aos grandes êxitos comerciais já alcançados por Roberto Carlos. Assim, o que se observa a princípio é a constituição dessa imagem no sentido de conquistar a simpatia da crítica e, ao mesmo tempo, garantir maior participação no mercado fonográfico através da oferta de novos produtos originários da atividade de novos sujeitos organizados num selo específico desta empresa, o Epic.

A partir das realizações da CBS em curso no período e que teve em grande medida a figura de Fagner como personagem central desses acontecimentos, se torna possível observar os aspectos essenciais do mercado e a forma como esta gravadora buscou reorientar suas atividades. A memória do artista e de alguns sujeitos por ele inseridos nesse processo dão luz a muitas questões aqui levantadas, assim como a memória contida nos periódicos, de maneira que as fontes aqui consultadas e o diálogo entre elas estabelecido permitem redimensionar essa fase específica não só dessa gravadora, mas da própria MPB.

Portanto, é a partir não só das narrativas produzidas por Fagner, mas também aquelas manifestadas por Amelinha, Teti, Ricardo Bezerra e Manassés, sujeitos que participaram ativamente na deflagração do projeto de nova montagem de elenco pela gravadora CBS através da mediação de Fagner entre a empresa e eles, que busco alcançar maior compreensão sobre os acontecimentos em questão, tendo em vista que o que se percebe de forma mais ampliada no curso dessa pesquisa é que a memória individual desses sujeitos dialogam em grande medida com aquela manifestada no âmbito grupal. Sobre isso, é preciso ter em mente

que a “memória social” se revela na qualidade de “expressão da experiência coletiva” (FENTRESS; WICKHAM, 1992, p. 41) e que por meio dela se faz possível a percepção sobre as formas como determinado grupo, através do seu passado vivenciado em comunidade e por isso mesmo compartilhado, investe sua experiência social de sentidos a partir de uma reflexão consciente sobre as formas como estes se reconhecem e se posicionam no mundo.

5.1 A NOVA CBS: DA JOVEM GUARDA AO BOOM NORDESTINO NA MPB.

Na segunda metade da década de 1970, a crescente popularização de Fagner no plano nacional e sua posterior projeção no internacional favoreceu a conquista de prestígio aos olhos da CBS de tal modo que, durante esses anos, o mesmo foi tido tanto pela gravadora como pela crítica musical como a principal expressão dessa empresa no mercado fonográfico, excetuando Roberto Carlos, o maior fenômeno de vendas ligado a companhia.

De fato, a posição de Roberto Carlos em seu interior sempre foi de destaque, dado os altos índices de vendagem no mercado de discos, afinal, ele foi o primeiro e um dos poucos a atingir no país a incrível marca de vendas de mais de um milhão de cópias de um único LP – sem considerar os êxitos obtidos em outros países. Por isso, ele representou, desde a Jovem Guarda, o principal “produto” da CBS. Nesse sentido, a força de seus registros fonográficos – fundamentado na Jovem Guarda e posteriormente no gênero popular romântico – foi, em grande medida, a principal orientação comercial adotada pela empresa ente as décadas de 1960 e os primeiros anos da seguinte. Apesar dos excelentes retornos financeiros proporcionados pelo exercício artístico do *ídolo da juventude*, como ficou popularmente conhecido no período, o elenco de artistas em geral da gravadora acabou por sofrer significativa decadência no curso dos anos, o que a estimulou a iniciar um projeto de expansão do mesmo a partir da contratação de novos sujeitos e adotar novas estratégias comerciais, que tiveram como base principal a sondagem da MPB enquanto produto em alta e de prestígio sob a avaliação da crítica musical especializada.

Essa nova adoção de medidas pela CBS foi orientada pela busca de renovar a sua imagem no mercado fonográfico e no panorama das artes musicais. Nesse sentido, a exploração sobre o segmento musical popular romântico foi gradativamente perdendo espaço para a sondagem de trabalhos voltados para a MPB e essa realização contou em especial com a atuação de Fagner que, já nesse momento na qualidade de produtor artístico e diretor artístico do selo Epic, e juntamente com outros profissionais, passou gradativamente a montar

um novo elenco para a gravadora com artistas na sua maioria estreantes e naturais do Nordeste brasileiro. Essa nova medida da gravadora e que contou com Fagner como mediador entre alguns desses sujeitos e a empresa possibilitou a inauguração de uma nova fase na CBS e o surgimento de uma nova geração de artistas no plano nacional.

5.1.1 Juventude e amor é uma brasa no mercado, mora, bicho? A Jovem Guarda e o gênero musical romântico como orientação comercial da gravadora CBS na década de 1960.

De forma semelhante às antigas cruzadas que objetivavam a tomada de Jerusalém, espaço sagrado e, portanto, detentor de sentidos para aqueles que o ambicionavam, Raimundo Fagner, um cruzado aventureiro, poeticamente falando, adquiriu prestígio e conquistou seu espaço no interior da CBS num contexto de enfraquecimento da Jovem Guarda nos seus últimos resquícios. Trata-se aqui, obviamente, do estabelecimento de um sentido figurado da analogia. No entanto, não deixa de mostrar que essa conquista de espaço se deu após um longo processo de conflitos entre o artista e as empresas do setor fonográfico nacional por onde passou na primeira metade da década de 1970, que marcou sensivelmente os primeiros anos de sua carreira.

Para compreender este cenário, importa situar esta gravadora no curso dos anos, em especial durante a década de 1960 até a efetivação contratual de Fagner em seu elenco de artistas em 1976. Assim, sobre a CBS e sua presença no Brasil, em 1981 o Jornal curitibano Diário da Tarde trouxe um texto comemorativo sobre os vinte e cinco anos de atuação dessa gravadora no mercado de discos nacional:

Há 25 anos a CBS leva cultura e entretenimento a milhões de brasileiros através de seus lançamentos. Há 25 anos a CBS tem-se dedicado ao apoio e desenvolvimento da música popular brasileira, primeiro através da revelação de novos valores, pelo incremento do rock entre nossa juventude, pelo lançamento e consagração do movimento “Jovem Guarda” (que revolucionou o panorama da MPB) e, finalmente, pela descoberta e maciça divulgação, aos quatro cantos do País, da nova safra de compositores e intérpretes do Norte e Nordeste brasileiros (CBS comemora seu jubileu de prata, 1981, p. 3).

Iniciada suas operações no Brasil na década de 1950, a CBS fortaleceu suas atividades no país a partir do sucesso da Jovem Guarda na década de 1960²¹² (VICENTE, 2014). Nesta década o seu mercado foi orientado em grande medida também pela música

²¹² Foi na CBS que grandes expoentes da Jovem Guarda lançaram alguns de seus trabalhos fonográficos, como Roberto Carlos, Wanderléa, Leno e Lilian, Renato e Seus Blue Caps, Jerry Adriani, entre outros.

romântica – amplamente representada no interior da Jovem Guarda –, que obteve grande alcance popular e que tinha como uma das principais características o “apelo a um mercado jovem e urbano” (Ibidem, p. 97). Sobre a exploração do segmento da música romântica/Jovem Guarda pela CBS, é significativa a experiência controversa de Raul Seixas nesta gravadora, especificamente entre 1970 e 1972, período em que o artista se ocupou profissionalmente na condição de produtor artístico.

Nesse período, ele teve composições gravadas por artistas contratados pela CBS como Marcio Greyck, Jerry Adriani, Odair José, Leno e Lilian, entre outros. Sobre essa fase profissional do artista:

Sob o codinome Raulzito, criou cerca de sessenta rocks ingênuos e bolerões de dor-de-cotovelo para os artistas que produzia. Só algumas dessas músicas são conhecidas, como *Doce, Doce Amor*, cantada por Jerry Adriani. Lançada em compactos obscuros, a maior parte do material ficou esquecida (MARTINS, S., 2005, p 108).

A música romântica, também rotulada no período como “cafona” ou “brega”, enquanto gênero musical altamente explorado no mercado fonográfico nacional, se popularizou entre grande parcela dos consumidores de discos e garantiu que a gravadora CBS, por exemplo, se destacasse no cenário nacional enquanto empresa que teve esse tipo de produto como força comercial. Sobre a noção de “brega” enquanto gênero musical popular no interior da música brasileira, Araújo (2002) esclarece que tal definição surgiu nos primeiros anos da década de 1980 e advém da aplicação da expressão “cafona”, utilizada na década anterior para se referir a determinadas tendências musicais. Sobre essa denominação na música popular:

Termo utilizado por muitos, inicialmente de maneira pejorativa, para designar a chamada música romântica popular. [...] A designação “música brega” ganhou força a partir de meados dos anos 1960, quando a música jovem, por um lado, de matriz americana, e por outro, oriunda da classe média estudantil, alcançou cada vez maiores espaços, fazendo com que a música romântica vinda das camadas populares fosse considerada cafona e deselegante (MÚSICA Brega, 2002-2017).

A música de temática romântica e que envolvia sentimentos inocentes e decepções amorosas no interior de um universo individualista adquiriu, pois, no curso dos anos rotulações depreciativas como “música cafona”, “brega” e isto, em grande medida, como consequência da oposição à tendência vivida no interior da MPB onde as temáticas musicais passaram a englobar questões coletivas dos sujeitos e suas vidas sociais em detrimento das questões pessoais (MEDINA, 1973).

Nesse sentido, Raul Seixas, que se popularizou no país a partir de 1973 enquanto artista ao se tornar um dos mais expressivos ícones do rock nacional, teve em sua trajetória

profissional esse lado pouco conhecido de compositor romântico e de produtor de discos. Mas é essa atuação nos primeiros anos da década de 1970 que permite redimensionar aqui, ainda que superficialmente, acerca da orientação comercial que a gravadora CBS adotou no período e que a fez conquistar significativa fatia no mercado fonográfico no Brasil.

Paralelo a essas informações e a fim de enfatizar a apresentação dessa orientação comercial adotada pela CBS, ressalto o percurso profissional de Roberto Carlos, cuja história na gravadora começou em 1961 quando ele lançou seu primeiro LP pelo selo Columbia, subsidiária desta empresa (CARLOS, 1961)²¹³. Desde o lançamento desse LP, ele foi e é mantido como contratado pela mesma gravadora até os dias atuais, acompanhando assim as transformações desta empresa no curso dos anos até ela ter sido adquirida por fim pela empresa Sony²¹⁴ (VICENTE, 2014).

Sua permanência contribuiu para que a CBS se tornasse uma das empresas mais fortes no setor fonográfico atuantes no Brasil naquele período, dado o grande sucesso que ele adquiriu ainda nos primeiros anos de sua carreira quando obteve posição de destaque no interior da Jovem Guarda, juntamente com Erasmo Carlos e Wanderléa, e posteriormente ao enveredar artisticamente em temas românticos. Assim, o artista representou, durante grande parte do seu tempo de carreira profissional, uma grande expressão da música popular e recorde de vendas no mercado fonográfico nacional, como pode ser visto a seguir:

Quadro 6 – Posições de Roberto Carlos nas listagens do NOPEM (50 mais vendidos – RJ/SP)

ANO	POSIÇÃO	ANO	POSIÇÃO	ANO	POSIÇÃO	ANO	POSIÇÃO
1960		1970	1º	1980	1º	1990	1º
1961		1971	1º	1981	2º/42º**	1991	1º
1962		1972	5º	1982	1º	1992	1º
1963		1973	1º	1983	1º	1993	2º
1964		1974	6º	1984	2º	1994	1º
1965*	1º	1975	1º	1985	1º	1995	1º
1966	1º	1976	1º	1986	3º	1996	2º
1967	1º	1977	1º	1987	1º	1997	4º
1968	1º	1978	1º	1988	1º	1998	39º
1969	1º	1979	1º	1989	1º	1999	16º/24º
* Ano do início das atividades do NOPEM no ramo de pesquisas de mercado.							
** Primeira vez que Roberto Carlos inclui na lista dois trabalhos fonográficos, a saber: <i>Roberto Carlos</i> e <i>Roberto Carlos Internacional</i> , respectivamente.							
Obs: A lista não especifica o número de unidades vendidas, assim como se o produto destacado se trata de um Long Play (LP), Compacto Simples (C.S) ou Compacto Duplo (C.D).							

Fonte: Listagens do NOPEM referente a pesquisas de mercado, de 1965 a 1999.

²¹³ Antes, em 1959, Roberto Carlos lançou um Compacto Simples pelo selo Polydor (CARLOS, 1959).

²¹⁴ Não tenho qualquer informação sobre rompimento de contrato entre Roberto Carlos e a empresa durante os 56 anos de sua carreira.

De fato, seu prestígio foi tornando-se cada vez mais evidente diante dos resultados comerciais de seus discos e de seu constante nome na mídia, basta notar o número de vezes que ele aparece em primeiro lugar nas pesquisas de mercado por anos seguidos. Igualmente, a ampla projeção alcançada pelo mesmo, inclusive no plano internacional, o fez com que se tornasse talvez o artista mais rentoso em termos comerciais no Brasil. Sobre isso, a partir de 1964, a CBS iniciou o processo de internacionalização de sua carreira através da lógica de expansão de mercado, lançando discos por ele interpretados nos idiomas inglês, italiano e principalmente em espanhol. Como fato marcante dessa projeção internacional, destaco sua vitória no famoso festival italiano de *San Remo* em 1968, com a música *Canzone Per Te* (Endrigo/Bardotti) Sobre esse momento, a Revista O Cruzeiro veiculou em 1968 uma matéria narrando o feito de Roberto Carlos – primeiro estrangeiro a vencer este certame em dezessete anos, ou seja: desde o seu início em 1951 –, de onde pude extrair o seguinte trecho:

Entre os jovens houve a agradável sensação de descobrir nôvo ídolo, internacionalmente desconhecido do mercado europeu. *Canzone per Te*, de autoria de Sergio Endrigo, defendida por RC, foi gravada ao vivo durante o Festival e imediatamente lançada às lojas de discos. As rádios começam a tocá-la. As entrevistas que Roberto Carlos vem dando à imprensa italiana estão sendo habilmente planejadas no sentido de criar uma nova imagem internacional para o cantor (CASTRO, 1968, p. 122, grifo meu).

Desde a década de 1960 Roberto Carlos tem sido para a CBS um nome comercialmente forte, inclusive no plano internacional, assim como foi igualmente para esta empresa artistas como Bob Dylan e Julio Iglesias. Nesse sentido, seu caso é ideal para problematizar a forte influência que essa gravadora exerceu no mercado fonográfico nacional, uma vez que desde os primeiros anos de sua carreira profissional que essa empresa se empenhou em projetar o nome do seu artista contratado no mercado estrangeiro, lançando assim LPs por ele interpretado em diversos idiomas. Para isso cito o seu primeiro disco lançado no exterior, intitulado *Roberto Carlos canta a la juventud*, de 1965, com músicas interpretadas no idioma espanhol, visando assim atrair a atenção dos consumidores de discos dos países hispânicos (CARLOS, 1965a; 1965b).

A fim de mensurar a situação profissional desse artista entre as décadas de 1960 e 1980, destaco a seguir trechos retirados da revista Veja que salientam a sua importância para a economia movimentada pela indústria fonográfica no Brasil de então. Assim, o periódico informa que ele, através de suas produções fonográficas, representava o “carro-chefe da indústria do disco” (SOUZA, T., 1978, p. 89), indo além ao se referir à sua potencialidade para a gravadora: “Entre os vendedores da gravadora de Roberto, a CBS, há quem espere a

saída do LP para trocar de carro ou de casa” (Ibidem). Ainda na mesma linha, a revista Veja informou em 1981 que: “além de liderar as paradas de sucesso, liderou em 1979 a parada do Imposto de Renda, com o título honroso e sofrido de o maior contribuinte pessoal do país” (SOUZA, O., 1981, p. 143).

Figura 29 - Roberto Carlos na capa da revista Fatos e Fotos em 1969, na qual seu futuro como artista é questionado com a indagação “quanto vai durar Roberto Carlos?”. Às vésperas de completar dez anos de carreira e já firmado como o maior expoente da Jovem Guarda, o *Rei da Juventude* ainda estava dando os primeiros passos para sua longa vida profissional na área musical. Imagem disponível na capa da edição nº 462 da revista Fatos e Fotos, de 11 de dezembro de 1969.



Fonte: FATOS E FOTOS, 1969.

Portanto, o histórico de sua carreira na gravadora CBS, pelo menos nas décadas de 1960 e 1970, evidencia dois aspectos interessantes que expus até então: em primeiro lugar, a orientação comercial em grande medida fundamentada na Jovem Guarda e na música popular romântica; e, em segundo, sua posição de destaque enquanto artista brasileiro de maior alcance internacional e, conseqüentemente, o maior vendedor de discos do período. Senão vejamos:

Na última sexta-feira, o pedido de 1,5 milhões de discos para o mercado interno era entregue pontualmente à rede comercial pela CBS, a gravadora de Roberto Carlos, ao mesmo tempo que outros onze países (a América Latina e Espanha) recebiam o LP em lançamento simultâneo, com a versão em espanhol do mesmo repertório (ECHEVERRIA, 1980, p. 93).

Sobre o êxito comercial proporcionado pelo fenômeno Roberto Carlos no mercado fonográfico nacional, destaco o sucesso de vendas experimentado pela CBS entre o final de 1976 e início de 1977, quando o artista ultrapassou pela primeira vez a marca de um milhão de unidades vendidas com o LP *Roberto Carlos*. A respeito desse importante momento de sua carreira:

[...] àquela altura nem ele nem a sua gravadora alimentava mais dúvida: finalmente chegara a hora do tão sonhado “disco milhão”. E, de fato, após mais de alguns meses de exposição nas lojas, o álbum de 1976 tornou-se o primeiro de Roberto Carlos – e da história da música brasileira – a obter a marca de 1 milhão de cópias vendidas. Isso apenas no Brasil, sem contar as vendas da versão em espanhol distribuída na América Latina. [...] Mas, para que não houvesse nenhuma desconfiança – alguém poderia dizer que aquele número era apenas uma jogada de marketing –, a CBS teve o cuidado de contratar uma das mais prestigiosas empresas de auditoria do mundo, a Coopers & Lybrand, que teve acesso a documentos da gravadora e depois emitiu um certificado comprovando que aquele lançamento de Roberto Carlos se tornara efetivamente o seu “disco milhão”²¹⁵ (ARAÚJO, 2014, p. 64).

O autor segue narrando um pouco mais sobre esse feito, assim como a importância do artista para a gravadora CBS que viu na ocasião a oportunidade de propagandear na mídia impressa o recorde alcançado por seu mais importante artista contratado no Brasil.

Com o caixa em sobra, a CBS ofereceu uma festa em um clube, no Rio de Janeiro, no qual homenageou diversos funcionários, especialmente divulgadores, que contribuíram para aquela conquista de Roberto Carlos. Além disso, para propagar o feito do seu principal astro, a gravadora publicou na imprensa uma peça publicitária que mostrava a capa do álbum dele com a mensagem: “Sensacional! Só no Brasil 1 000 000 de cópias vendidas em um ano do último LP de Roberto Carlos. Número certificado pelos auditores Coopers & Lybrand” (Ibidem, grifo meu).

Explorando tal resultado comercial até então inédito, e com a finalidade de dar credibilidade sobre este feito, afastando, para tanto, qualquer suspeita de uma promoção desonesta com a falsa afirmação acerca dos números de vendas anunciadas – razão pela qual se buscou legitimar tais números com a certificação conferida dos auditores *Coopers & Lybrand* –, a gravadora CBS passou cada vez mais a ter em Roberto Carlos o seu grande trunfo diante de um elenco de artistas com pouca expressão quando comparado com o período do auge da Jovem Guarda. Dessa maneira, por ser um artista que passou a atingir com

²¹⁵ Já tive a oportunidade de expor acerca da desconfiança gerada em torno dos listões de sucesso em termos de venda e audiência no período que esta pesquisa se ocupa em investigar. Assim, diante do segredo que o mercado fonográfico mantinha acerca dos reais números de vendas de discos no país, as listas, em suas variações, não tinham como precisar o real desempenho de qualquer produto fonográfico no mercado, dado as informações díspares nelas contidas, mas acabam sendo úteis como recurso para dimensionar pelo menos a maneira como determinados êxitos comerciais eram anunciados nos periódicos e afins.

frequência a marca de vendas acima da casa do milhão a partir da segunda metade da década de 1970, ele garantiu para a CBS uma posição de destaque no mercado fonográfico brasileiro através de uma fatia considerável de consumidores dos discos lançados pelo artista capixaba, uma vez que: “Num país de 115 milhões de habitantes em que um cantor vende para 1% da população, sabendo-se que em cada lar uma quantidade variada de pessoas ouve seus discos, desenha-se o perfil impressionante de um comunicador” (ECHEVERRIA, 1978, p. 83).

Figura 30 - Divulgação do LP Roberto Carlos, lançado no final de 1976 e recorde de vendas no início do ano seguinte, por ter alcançado a marca inédita de um milhão de cópias vendidas.



Fonte: ROBERTO Carlos, 1977, p. 60.

Desta maneira, a situação da gravadora CBS na década de 1970 já não era mais a mesma da década anterior, apesar de ter restado-lhe como grande trunfo o artista que mais vendia discos no país. Com o declínio da Jovem Guarda, houve um significativo

enfraquecimento de seu elenco de artistas e consequentemente de sua influência no mercado. Nesta situação, é perceptível que a gravadora CBS buscou reorientar a sua atuação comercial no mercado nacional e tal medida tomou contornos mais sólidos após a inserção de Fagner na gravadora CBS a partir de 1976.

5.1.2 “O Nordeste foi muito menosprezado e de lá, justamente, virá a grande cacetada”²¹⁶: o selo Epic como espaço para a projeção de uma nova geração de artistas naturais do Nordeste Brasileiro.

A presença de Fagner e o seu crescimento na gravadora CBS na segunda metade da década de 1970 garantiu-lhe uma posição de prestígio no interior da companhia. A ascensão no círculo da MPB, assim como os bons resultados de vendas de seus discos obtidos gradativamente durante aqueles anos foram fatores que concorreram para o seu destaque entre os contratados da transnacional nesse período. No curso desses acontecimentos, ele chegou a ser um dos artistas que mais contribuiu para a participação dessa empresa no mercado de discos do Brasil. Esse cenário de realizações o permitiu obter lugar de destaque na companhia, não somente na qualidade de artista contratado, mas também enquanto profissional atuante nas atividades de produção e de direção de gravações. De maneira que se for levada em consideração a situação da CBS no período durante o qual Roberto Carlos liderava as vendas de discos, mas que faltava à gravadora outros nomes de maior expressão para lhe representar comercialmente, se fazia necessária a elaboração e execução de estratégias a fim de alcançar cada vez mais participação nos lucros da indústria fonográfica.

No que diz respeito ao contexto de inserção de Fagner nessa gravadora e suas atividades enquanto produtor e diretor artístico, o mesmo argumenta sobre as razões por ele consideradas para ter alcançado a posição que obteve dentro da companhia, ao lembrar que:

Foi na minha força dentro da CBS no começo. Tinha acabado a Jovem Guarda. O Roberto (Carlos) nunca foi de assumir nada em grupo e a gravadora era dele, praticamente, porque era o artista mais importante. Tava se acabando a Jovem Guarda e se ele estivesse afim de, ou se ele fosse um cara de pensar no coletivo, ele teria pego aquilo ali e botado os caras e eu peguei uma gravadora desativada com um diretor perdido [...]. E foi justamente no começo que me deu sucesso de venda de disco. Isso é um peso muito grande. E terminou que eu fiquei com a gravadora na mão. Eu fiquei como diretor artístico e coincidindo com tudo que tava surgindo, as pessoas indo daqui, artistas por lá e eu muito envolvido com a cena e enfim, produzindo porque eu gostava e porque tava tudo aberto. Eu tava com a gravadora na mão, isso foi, foi a fome com a vontade de comer. Eu tava no lugar certo, na hora certa, com a gravadora na mão e com o poder, então eu pude fazer isso (Raimundo Fagner, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

²¹⁶ VARELA JR, 1979, p. 23.

Em sua fala, a situação da CBS é exposta como uma empresa fragilizada em decorrência da ausência de um elenco expressivo na segunda metade da década de 1970 principalmente em razão do declínio da Jovem Guarda, seu principal gênero musical, amplamente explorado na década anterior. Nesse sentido e levando em consideração o que foi visto até então no que diz respeito a sua orientação comercial durante a década de 1960, é possível visualizar o panorama desta empresa, a qual detinha a maior potência de venda de discos na pessoa de Roberto Carlos, mas também um elenco artístico sem maior destaque entre os grandes vendedores de produtos fonográficos. A partir disso, é perceptível que nesse período ela se empenhou no sentido de exercitar uma nova orientação comercial a fim de garantir maior participação no mercado fonográfico, não se valendo apenas do prestígio desse artista.

Essa situação de fragilização no contexto da contratação de Fagner é também exposta em alguns periódicos da época:

Em pouco tempo de administração de “Dom” Jairo Pires, o apático e omissor departamento nacional da CBS está conseguindo notáveis progressos tanto num plano qualitativo dos lançamentos como na repercussão popular. Depois de iniciar um trabalho de coragem e profundidade com diversos novos artistas cearenses trazidos por Fagner, Jairo abre agora as portas do estúdio a um dos melhores músicos brasileiros do momento – o saxofonista, flautista e compositor Nivaldo Ornellas²¹⁷, mineiro e companheiro de Milton Nascimento em diversos discos e espetáculos (MOTTA, 1977b, p. 32).

Na citação a seguir, é Zé Ramalho quem expõe a situação da gravadora no contexto de sua contratação em 1978, ao dizer que:

De uma certa forma, apesar de ser uma grande fábrica, uma multinacional, com muita capacidade de investimentos, a CBS estava um pouco adormecida e com um cast reduzido, que vivia basicamente do sucesso de um grande cantor, Roberto Carlos. Foi então que começou o trabalho com o Fagner, Robertinho, Amelinha, Mirabô e comigo (PINTO, 1978, p. 10).

Confirmando a fala anterior de Fagner, é perceptível que, pelo menos na primeira metade da década de 1970, a CBS não possuía de maneira geral um elenco expressivo o suficiente para render uma participação mais ampla desta empresa no mercado fonográfico nacional, participação essa garantida em maior escala apenas por Roberto Carlos, que durante quase toda a sua carreira figurou entre os maiores vendedores de discos do país. Ainda sobre as citações extraídas dos periódicos, importa atentar para as diferentes formas a partir das quais a relevância de Fagner é exposta, de maneira que, na primeira, sua presença na companhia foi fundamental para a inserção de novos artistas – entre eles alguns cearenses –,

²¹⁷ No curso desta pesquisa, não consegui localizar qualquer registro fonográfico de Nivaldo Ornellas lançado nesse período pelo selo Epic.

contribuindo assim para a formação de um novo elenco de artistas nesta gravadora; já na segunda, o mesmo é apresentado como um dos artistas que, através de sua atuação no ambiente musical – lançamento de discos, apresentação de shows, etc. –, permitiu que a mesma adquirisse maior participação nesse mercado, não se valendo mais somente dos rendimentos gerados pelos altos índices de vendas dos lançamentos de Roberto Carlos. Ou seja, percebe-se aqui as formas distintas através das quais ele contribuiu para o crescimento dessa gravadora no período: tanto como artista, quanto como profissional ocupado nas funções de produtor e diretor artístico.

Portanto, com a inserção e gradativo crescimento de Fagner no ambiente da MPB, é possível supor que a CBS tenha buscado apostar em êxitos que se aproximassem daqueles alcançados pelo artista e para isso a companhia procurou se valer inclusive de sua experiência na área de produção musical, exercitada desde os primeiros momentos de sua carreira, quando produziu, por exemplo, o LP *Amazonas*, de Naná Vasconcelos, lançado no mercado ainda em 1973 pela gravadora Phonogram (VASCONCELOS, 1973).

Nesse sentido, a atividade de produção musical foi exercitada por ele desde sua entrada na CBS, conforme ele recorda:

[...] eu adoro o estúdio e convivi muito com grandes profissionais, isso aí. Então acho que ficou esse verme de estúdio. Quando eu pude, já produzi meus discos. Primeiro foi ele (Roberto Menescal) com o Paulinho Tapajós, o segundo foi o (Carlos Alberto) Sion, o terceiro eu já me produzi, foi quando eu entrei na CBS mesmo, produzi confiando no taco dos músicos, dos maestros que eu escolhi, que eram os melhores, e aí começou uma série de produções que deu no que deu. Nós lançamos o selo da CBS, o selo Epic, e aí ficou essa coisa muito forte de estúdio, da minha geração ninguém gravou mais do que eu, por mais que eu tenha ficado agora uns anos sem, dois, três anos, assim, mas a gente fazia um disco por ano. O mercado era diferente, mas produzia muitos discos, tinha ano que eu produzia quatro, cinco discos, de estar no estúdio, ao mesmo tempo no outro estúdio, então estúdio é um fascínio, estúdio é uma relação muito legal (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

Após sua contratação por esta empresa, ele passou a produzir seus próprios discos, coisa que até então não havia acontecido nas gravadoras que o contrataram anteriormente. Sobre isso, é importante dizer que tal atividade garantiu ao artista maior liberdade criativa, até então experimentada apenas em menor grau nos primeiros momentos de sua carreira profissional. Ainda no que se refere à memória do artista, é preciso dizer que após consultar as fichas técnicas de seus LPs lançados no período pela CBS, constatei que o primeiro trabalho que ele se envolveu como produtor foi o LP *Orós*, de 1977. No entanto, sua fala sugere que ele se encarregou, já em 1976, da produção do disco *Raimundo Fagner*, embora na ficha deste LP, seja atribuída a produção musical a Carlos Alberto Sion. Levando em consideração sua fala que afirma que coube a ele a escolha dos músicos e maestros, é possível

supor que o mesmo tenha se dedicado nessa atividade de maneira informal, realizando-a em parceria com o produtor oficialmente declarado nas informações trazidas na contracapa do disco. Percebe-se, pois, que desde sua inserção na CBS, ele gozou de liberdade para realizar seus trabalhos, escalando os profissionais que fossem de seu gosto para colaborar na produção de seus discos. E foi no curso desses acontecimentos que Fagner teve a oportunidade de se encarregar da produção musical de seus primeiros discos na CBS e posteriormente assumir a direção artística dos demais..

O ano de 1977 pode ser considerado o marco dessa atividade na gravadora com a produção dos LPs *Flor da Paisagem*, de sua conterrânea Amelinha e *Jardim da Infância*, de Robertinho de Recife (AMELINHA, 1977; DE RECIFE, 1977). Igualmente, o ano de 1978 pode ser concebido como o marco para o início de suas atividades no selo Epic, com a produção do LP *Maraponga*, do seu também conterrâneo e parceiro de composições Ricardo Bezerra (BEZERRA, 1978).

O selo Epic foi uma marca subsidiária da gravadora CBS em vários países e que aqui no Brasil consistiu em lançar, a partir da segunda metade da década de 1970, artistas estreantes ou “mal gravados”, nas palavras de Fagner ao Jornal do Brasil (SCHILD, 1979, p. 7). Mais especificamente, tal selo serviu como elemento essencial para pôr em prática o exercício de uma nova orientação comercial, fundamentada no lançamento de novos valores no círculo da MPB principalmente através de artistas nordestinos. Foi nesse período, por exemplo, que através deste selo artistas como Zé Ramalho, Elba Ramalho, entre outros, se popularizaram no plano nacional.

A esse período, Morelli (2009, p. 84) se refere como “boom nordestino” justamente pela preponderância no selo Epic de lançamentos fonográficos de artistas naturais do Nordeste brasileiro. Ele tornou-se um importante espaço dentro da gravadora CBS com a finalidade de lançar comercialmente, sobretudo, artistas estreantes, servindo como espaço útil para o exercício de abertura de um novo elenco de artistas e de possibilidades de nova exploração sobre gêneros musicais que não fossem aqueles destacados anos antes nessa empresa, principalmente no que diz respeito a Jovem Guarda e a música romântica. Em outras palavras, este selo, especificamente no que diz respeito ao advento da nova geração de artistas nordestinos, permitiu que a CBS adquirisse maior força no interior do mercado fonográfico nacional ao ampliar sua participação em outros segmentos do mercado, além da fatia que já lhe cabia por conta de Roberto Carlos. Isso, certamente, permitiu que ela pudesse concorrer com maior vigor no interior do mercado nacional. Igualmente, representou especificamente

para Fagner uma fase importante de sua carreira, dada a sua crescente projeção e crédito na gravadora. Nesse sentido, por ter conquistado o respeito e consideração da empresa, ele encontrou ambiente propício para colaborar na promoção do surgimento de um novo grupo de artistas, contribuindo assim para a inserção gradual de alguns artistas nordestinos no círculo profissional da música popular, num ambiente de liberdade criativa em vários aspectos e totalmente diferente daqueles experimentados por ele no contexto de seu surgimento no mercado nacional de discos. Nesse sentido, o artista define a atividade do selo Epic como:

[...] uma resposta á marginalização em que vivem os artistas brasileiros, em cima das comparações de imediatismo das gravadoras. No Brasil, um artista novo não pode fazer um disco para faturar. Se ele não vende aquele disco, é logo marginalizado e não se leva em conta o valor da criatividade. Os artistas novos aqui são muito jogados às traças e eu consigo brigar por isso aí muito bem. O selo Epic é a verdadeira democracia (DUMAR, 1979, p. 10).

A partir da fala do artista, o que se visualiza é a manutenção de um espaço destinado em grande medida para a revelação de novos valores no interior da MPB a fim de dar melhores condições para as carreiras ainda não consolidadas desses sujeitos. A criatividade do artista é posta por ele como elemento indispensável no processo de registro fonográfico mas que não era valorizada quando confrontada com a necessidade de lançar produtos com alto potencial de aceitação popular, justamente pelos objetivos comerciais das gravadoras. Essa forma de ver as coisas não deixa de ser um modo de enfrentamento e a continuidade daqueles discursos de ataque aos objetivos meramente comerciais da indústria fonográfica promovidos pelo artista e amplamente popularizados pela imprensa desde o seu surgimento no cenário da MPB nos primeiros anos da década de 1970.

Mas o selo Epic deve ser também compreendido enquanto recurso para a ampliação do elenco de artistas da gravadora CBS num contexto de relativo enfraquecimento de sua participação no panorama geral do mercado fonográfico nacional. Assim, no que diz respeito a situação dessa gravadora no período, o Jornal do Brasil trouxe texto de Ana Maria Bahiana que discorre sobre a importância de Carlos Alberto Sion enquanto produtor artístico nesta nova fase da empresa, especificamente no que se refere ao lançamento de produtos fonográficos de artistas recém contratados pela gravadora. Diz o texto que Sion foi fundamental para “contribuir de maneira decisiva para que a CBS, conhecida como ‘a gravadora de Roberto Carlos’ até três ou quatro anos atrás, fosse, hoje, detentora de um invejável *cast* de artistas novos de reconhecido valor”. Essa importância é ainda realçada pela jornalista ao destacar seu desempenho em “produzir e lançar oito discos de nomes desconhecidos e de qualidade”. Vale ressaltar que todos esses artistas eram naturais do Nordeste brasileiro. Sobre essa afirmação: “Nas lojas, até o final de setembro, estarão as cinco

derradeiras produções desse lote: o grupo Bendegó, a cantora Elba Ramalho, a compositora Cátia de França, o compositor Geraldo Azevedo e o segundo LP do cantor e compositor Zé Ramalho”²¹⁸ (BAHIANA, 1979b, p. 8). A partir dessa afirmação da jornalista, é preciso que se diga que Fagner não atuou nesse empreendimento de maneira individual, mas acompanhado de outros profissionais atuantes nesse ramo específico da indústria fonográfica.

Sobre o selo Epic e sua história no Brasil²¹⁹, é necessário ter em mente que esta marca contou com fases distintas de atuação no mercado. Sendo assim e a partir de um procedimento de pesquisa sobre alguns títulos fonográficos postos em circulação por esta marca, conforme tive acesso, o que eu pude observar é que pelo menos até a primeira metade da década de 1970 seus produtos eram preponderantemente de origem estrangeira – da Itália, França, EUA, entre outros –, lançados no Brasil e divididos entre Compactos Simples, Compactos Duplos e LPs, sejam todos eles de artistas ou conjuntos musicais de maneira individual ou coletâneas. Quanto as produções nacionais a ela vinculadas, o que pude ver de maneira breve é que estavam ligadas à Jovem Guarda e ao gênero romântico na década de 1960 e início da de 1970 e, em menor escala, a outros gêneros musicais – como o samba, o forró, música de carnaval, entre outros – na primeira metade desta década. No que diz respeito a circulação desses gêneros variados no período em questão, suponho que se tratasse de uma busca inicial da CBS para encontrar aquele gênero musical sobre o qual ela poderia se dedicar com maior atenção e alcançar destaque no mercado fonográfico nacional, o que veio a ocorrer de maneira mais expressiva na segunda metade da década de 1970 justamente com o advento do “*boom* nordestino” no mercado²²⁰.

Por isso, é interessante destacar que esta marca já existia, mas possuía uma forma particular de atuação no interior do mercado fundamentada em especial na difusão de música estrangeira no país e sendo, portanto, um elemento importante para a manutenção das relações entre as empresas matrizes e filiais – no caso específico aqui, a CBS internacional e a CBS brasileira. Somente a partir da segunda metade da década de 1970 ele passou a ser utilizado

²¹⁸ O Grupo Bendegó era originário da Bahia. Já Elba Ramalho, Cátia de França e Zé Ramalho são naturais do Estado da Paraíba e Geraldo Azevedo de Pernambuco. Entre estes, só Zé Ramalho e Geraldo Azevedo tiveram a oportunidade de realizar registros fonográficos antes de suas inserções na CBS. Zé Ramalho com o LP *Paêbiru* – em parceria com Lula Côrtes e Geraldo Azevedo com os LPs *Quadrafônico* – em parceria com Alceu Valença – e *Geraldo Azevedo*, seu primeiro LP individual (RAMALHO; CÔRTEZ, 1975; VALENÇA; AZEVEDO, 1972; AZEVEDO; 1977).

²¹⁹ O selo Epic também atuava no plano internacional. Inclusive constatei que no Japão, por exemplo, o LP de Roberto Carlos de 1973 foi lançado sob a marca do selo Epic (CARLOS, 1973b), enquanto que no Brasil o mesmo foi prensado pelo selo CBS (Idem, 1973a).

²²⁰ Na década de 1980 é possível visualizar a execução de uma nova orientação comercial do selo Epic, fundamentada em grande medida no gênero rock, especificamente naquilo que ficou conhecido como BRock, transnacio representado por grupos como o RPM e artistas como Fábio Jr. e Ritchie (VICENTE, 2014).

em maior grau para abrigar uma nova geração de artistas entre o elenco geral da gravadora CBS.

Figura 31 - A partir da segunda metade da década de 1970, pode ser observada em maior grau a mudança de orientação comercial da gravadora CBS através do selo Epic, usado para organizar o seu novo elenco de artistas. Na imagem, a mudança gráfica do selo contido nos LPs vinculados a essa marca: No primeiro, o selo amarelo que se popularizou na década de 1960 e que adentrou a década seguinte mantendo este formato. No segundo, a adoção da etiqueta laranja que seguiu sendo anexado nos produtos fonográficos lançados pelo selo Epic a partir de 1973, selo gráfico esse contido nos principais lançamentos desta marca no período aqui estudado. Sobre essas duas etiquetas, tratam-se de produtos de origem estrangeira lançados comercialmente no Brasil por este selo.



Fonte: ALACRAN, 1971; CARAVELLI, 1973.

Isto posto, o que se viu na segunda metade da década de 1970 e especificamente no momento em que Fagner se envolveu com as atividades de produção e direção artística é que o selo Epic serviu enquanto espaço de organização do novo elenco de artistas da CBS contratados pelo menos a partir de 1978, de maneira que artistas do Nordeste e demais regiões contratados nesse período pela gravadora foram alocados em sua maioria neste selo, que ficou responsável por distribuir os seus trabalhos fonográficos no mercado nacional de discos. Sobre essa afirmação:

Da maior importância para a revitalização e fortalecimento da música brasileira, o trabalho que a CBS vem desenvolvendo. O começo foi com a contratação de Fagner em 1976. E de lá até agora, nestes dois anos, a CBS já apresenta um saldo considerável, principalmente se levarmos em conta que era a gravadora “de um artista só”, Roberto Carlos, senão vejamos: dois lps de Fagner, um de Amelinha, dois de Robertinho do Recife, um de Ricardo Bezerra e um de Zé Ramalho. Todos, exceto Fagner, estreantes. E veja-se ainda que o nível de produção desses discos: ampla liberdade permitida a esses “jovens desconhecidos” para escolha de repertório, arranjadores, músicos, e acabamento gráfico de boa qualidade. Além

disso, em decisão recente, a CBS optou por colocar esse “cast jovem” em selo próprio, o selo Epic, para que possam ter atenções específicas. E o primeiro resultado disso é que o trabalho não fica só na gravação do disco, mas prossegue com esquemas adequados de divulgação e promoção (vide o show de Zé Ramalho, no momento em São Paulo). [...] Diante disso, só dois desejos: que a CBS não desista e que as outras gravadoras sigam pelo mesmo caminho (RIBEIRO, 1978, p. 13).

Publicado em julho de 1978, o texto citado expõe brevemente a função do selo Epic dentro da gravadora CBS. Com as atividades iniciadas desde 1978 fundamentada nesse novo propósito da empresa, este selo representou, no ponto de vista de alguns críticos musicais, um exemplo positivo a ser seguido pelas demais gravadoras atuantes no país, dada a sua forma de gerenciamento especial sobre a carreira de novos artistas. Especificamente no que se refere a liberdade que o artista desfrutava no desenvolvimento de seus trabalhos, sem maiores interferências no processo criativo, diferente do que ocorria em outras empresas fonográficas.

No entanto, essas características não podem ser consideradas como regra geral na empresa, pois, apesar de que uma das principais propostas do selo Epic estivesse fundamentada no exercício da liberdade artística, na promoção e oferta de boas condições de trabalho para os artistas estreantes em diversos níveis, não deve ser ignorado a natureza comercial contida nas atividades deste selo. Sobre isso, alguns artistas atuantes neste selo demonstraram descontentamento com as condições oferecidas pela CBS para a realização e promoção de seus trabalhos no período. Como exemplo, destaco a seguir dois trechos de jornais com declarações de Ife e Terezinha de Jesus: o primeiro, músico que compunha a banda Santarén²²¹ e que, juntamente com Manassés, Petrucio Maia e Cândido, acompanhava Fagner no período; e a segunda, cantora potiguar que gravou *Vento Nordeste* em 1979, seu primeiro LP pelo selo Epic (DE JESUS, 1979).

“Fagner aceitou nossa resolução e nos incentivou”, diz Ife, grato pelas calorosas recomendações da banda que Fagner fez à CBS. *Com a própria gravadora, porém, ele está bem menos satisfeito: “Ela não divulga e não dá cobertura para quem está começando no mercado fonográfico. Só cerca de atenção quem já faz sucesso”* (“SANTARÉN”, agora sem Fagner, 1981, p. 35, grifo meu).

“Fazer arte no Brasil, é difícil – comenta acrescentando – no começo, eu pensava que era um divertimento mas eu estava redondamente enganada. É um trabalho duro e importante. De repente a gente pode morrer mais (sic) o disco não morre e a música fica por aí tocando”. Exclusiva da CBS, ela não esconde seu descontentamento com as gravadoras para com os novos valores. *“Elas se preocupam mais com os números. Procuram investir menos. Falo em relação aos artistas novos que não tem direito de optar em nada e não às estrelas”* diz Terezinha. Ela conta que para chegar lá, recebeu ajuda inicialmente de Fagner; outro padrinho artístico foi Paulinho da Viola que ajudou muito com a participação em seus shows (DAS VIRGENS, 1981, p. 2, grifo meu).

²²¹ Em 1980 a banda Santarén gravou LP homônimo pelo selo Epic (SANTARÉN, 1980).

Essas duas falas revelam alguns limites a serem considerados sobre o selo Epic enquanto espaço estimulador de liberdades criativas e de incentivo aos trabalhos daqueles que se inseriam profissionalmente no ambiente musical. No entanto, na grande maioria dos casos, o que se constata através das diversas fontes consultadas é a afirmação do selo Epic enquanto elemento fundamental para o lançamento de uma nova geração de artistas na MPB e apoio promocional da gravadora nesse processo. Por isso, o que pode ser visualizado entre esses limites é que embora a CBS, a partir de seu projeto de participação do mercado fonográfico através do lançamento de produtos fonográficos vinculados a MPB, buscasse constituir um espaço na gravadora para organizar esses artistas, produzir seus trabalhos e adquirir elogios da crítica musical, a mesma não poderia deixar de direcionar esses trabalhos numa perspectiva mercantil. Daí que é possível supor que no curso dessas realizações alguns artistas ganharam maior e, outros, menor destaque, havendo então diferentes níveis de promoção sobre o trabalho dos mesmos.

Quanto ao selo Epic de maneira geral, na segunda metade da década de 1970, este foi convertido num espaço distinto da própria gravadora com objetivos específicos que se justificavam, em grande medida, pela implementação de uma nova orientação comercial a ser praticada por esta gravadora a fim de ampliar sua atuação no mercado fonográfico nacional através, principalmente, do lançamento de artistas atuantes no círculo da MPB. Como já foi dito, embora a CBS tivesse Roberto Carlos sob contrato, representando no período um ótimo vendedor, ela viu para além desse artista novas possibilidades de se expandir. E esse objetivo pareceu adquirir força justamente a partir do crescimento artístico e profissional vivenciado por Fagner naqueles anos, de maneira que a CBS buscou explorar comercialmente trabalhos que estavam em sintonia com o que esse artista vinha produzindo no ramo fonográfico, buscando para tanto alcançar êxitos semelhantes a partir da atuação artística de sujeitos próximos a ele ou mesmo oriundos do Nordeste brasileiro e tudo concorreu para que esse artista ocupasse lugar de destaque nesse cenário, de maneira que “Entusiasmada com a boa vendagem do último disco de Fagner, a gravadora CBS franqueou os estúdios para a produção de discos de seus amigos cearenses” (SANTOS, 1977, p. 90). Sobre a sua importância para o selo Epic, Fagner disse em 1979 que:

Tenho total liberdade de trabalho na gravadora e meu objetivo é apresentar gente nova como Amelinha ou Robertinho de Recife, Ricardo Bezerra, Mirabeau, ou regravar artistas mal gravados. Além disso, sugeri outros produtores para lançar outros nomes que encontrariam espaço na companhia. A idéia inicial do trabalho se ampliou, e estou armando uma estrutura para esse trabalho mesmo quando eu sair (SCHILD, 1979, p. 7).

A partir de sua fala, o que se observa é seu empenho na revelação de novos sujeitos, assim como na indicação de nomes por ele considerado competentes para acompanhá-lo nessa atividade. A revelação e o amparo profissional a artistas estreantes se apresentam aqui enquanto demandas de Fagner até mesmo para além de sua permanência na CBS e essas questões podem ser entendidas como a continuidade de seus primeiros discursos públicos em favor do exercício profissional no círculo da música para aqueles que esteavam nesse ramo, discurso esse que ele defendia desde o período da *Geração de Briga*.

A permanência de Fagner na CBS foi marcada em sua grande parte pela divisão de tempo do artista entre sua carreira – e a isto me refiro à gravação e lançamento de seus discos, assim como a apresentação de espetáculos e outras atividades promocionais que atraíssem a atenção cada vez maior do público consumidor sobre os seus produtos fonográficos – e o seu envolvimento com o selo Epic, seja como produtor artístico ou diretor de alguns dos produtos fonográficos ali originados. Sobre seu exercício nessas últimas ocupações, o artista afirmou por vezes que tais serviços não estavam submetidos a vínculos profissionais, de maneira que não havia contrato trabalhista ou salário exclusivo para esses tipos específicos de atividades. Sobre isso: “Fagner nunca foi indicado para dirigir o projeto, mas faz isso. Também não existe um contrato de produção, ele recebe pagamento normal por um trabalho” (RODRIGUES; ECHEVERRIA, 1980, p. 72).

Ainda sobre a ausência de um vínculo empregatício formal entre Fagner e a CBS no que diz respeito a sua atuação no selo Epic:

Fagner faz questão de dizer que, como produtor, não recebe um tostão da CBS, nem de porcentagem, ganha apenas como músico quando entra no estúdio para participar de uma gravação. – É uma necessidade de passar minha experiência. Custei a entender como é importante para algumas pessoas manter outras no anonimato, enganando. Eu jogo aberto. Protejo quem eu quero. E, quem eu não quero proteger, dou para outros protegerem. Não faço o jogo que fizeram comigo. Que amargou. (SCHILD, 1979, p. 7).

Em sua fala é perceptível a manifestação de lembranças dos tempos de dificuldades de seus primeiros anos de carreira profissional, assim como é exposto a sua ascensão a condição de padrinho daqueles que foram por ele lançados na CBS. Quanto a este ponto, ele assume a sua dedicação em promover alguns ou em fazer com que outros os promovam, expressando assim sua posição de poder e prestígio no interior da CBS. Ademais, sua atitude é justificada por ele mesmo enquanto apoio a esses sujeitos a fim de não experimentarem das mesmas dificuldades por ele enfrentadas na primeira metade da década de 1970. No entanto, o seu envolvimento com o selo Epic e sua posição de prestígio na gravadora CBS foi também encarada como uma espécie de manutenção daquelas estruturas por ele tão criticadas e sobre

isso Caetano Veloso, na ocasião em que se apresentou em Fortaleza em 1979, expôs sua visão no que diz respeito a ocupação de Fagner no selo Epic, afirmando que ele estava praticando tudo aquilo que ele condenava nos primeiros anos de sua carreira. Segundo o artista baiano:

Eu acho Fagner inexpressivo. Essa briga comigo foi o maior lance mercadológico da carreira de Fagner. Foi ter me agredido moralmente, ter me ofendido. *Esse negócio de dizer que eu faço monopólio na gravadora. Isso é um sonho da cabeça dele. Hoje ele faz isso na CBS. Escolhe quem quer, para gravar. Virou gerente de gravadora. Fagner vai ser um executivo. Espero que ele tenha bastante sucesso. Eu nunca fui e nem vou escolher gente para gravadora nenhuma. Eles pensam assim: nós somos muito talentosos, mas eles não deixam a gente ter vez. Não sou desses de ficar dizendo quem entra e quem sai, mas jamais contrataria Fagner, contrataria Belchior, se eu fosse gerente de gravadora, jamais contrataria o Fagner. Não sou irmão de caridade. Vence quem tem talento. Eu cheguei e arrasei. Não sou de dar esmola. Tudo o que o Fagner quer é ser meu amigo. Ele me ama. Me deseja. É um cara completamente sem moral (CAETANO fala de novo em Fortaleza, 1979, p. 35, grifo meu).*

A fala do artista baiano expressa duras críticas ao cearense e faz parte de um conjunto de opiniões polêmicas trocadas entre os dois e amplamente alimentada pela imprensa durante a maior parte da década de 1970. Neste caso específico, Caetano Veloso acusa Fagner de ditar quem tem oportunidade e quem não tem na CBS, num claro exercício de poder no interior da empresa, rebatendo inclusive as acusações que este fazia à “panelinha dos baianos” na gravadora Phonogram, no contexto de sua estréia no mercado fonográfico por esta gravadora²²². Já Fagner, por sua vez, defende sua atuação enquanto reação ao sistema comercial das gravadoras que não dava naquele contexto o apoio necessário àqueles que enveredavam por esse caminho profissional, assumindo para tanto a posição de padrinho em muitos casos. O fato é que ele passou a usufruir de amplo espaço na CBS para promover o lançamento de novos nomes da MPB, gerando como consequência significativas transformações tanto no interior da CBS como na própria MPB e no mercado nacional de discos, com a introdução em maior escala de artistas do Nordeste – e em especial do Ceará – no plano nacional e gerando com essa ação aquilo que ficou conhecido como “*boom nordestino*” na música brasileira.

²²² Sobre as acusações dessa natureza publicizadas por Fagner na década de 1970, a revista *Veja*, em edição de 30 de junho de 1976 que trouxe uma extensa matéria sobre a estréia do espetáculo *Doces Bárbaros*, apresentado pelos artistas baianos Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia e Gilberto Gil, expôs sua opinião sobre esses artistas e suas influências no ambiente artístico nacional. Tido como “uma das jovens vozes discordantes no coro de louvação aos baianos” (CARTA ao leitor, 1976, p. 19), a matéria trouxe a seguinte declaração: “Em Brasília, a repórter Eliana Cantanhede entrevistou outro cearense, o compositor e cantor Fagner, de 26 anos, que denuncia a existência de uma ‘panelinha de baianos’ na gravadora Phonogram. Fagner, elegantemente, começa elogiando: ‘O trabalho deles é maravilhoso’. Mas logo pondera: ‘Os baianos tem de entender que a música evolui. É fatal que cheguem novos grupos e novas linhas. Seria até salutar para eles pois ajuda todos a evoluir. Por que tentar desvirtuar esse fato, desprezando os novos e procurando tirar-lhes a importância falando mal ou ignorando? Acho que os baianos já tiveram seu tempo’” (OS BAIANOS, de novo, 1976, p. 82) revelando em sua fala uma opinião que vincula esses artistas a um exercício de poder midiático que dita quem deve ou não ser promovido no seu círculo profissional.

Com o posicionamento de artistas nordestinos entre alguns dos principais lançamentos fonográficos da CBS naqueles anos, é possível defender que houve nessa gravadora o estabelecimento de uma nova orientação comercial que ganhou fôlego justamente a partir da contribuição de Fagner e demais profissionais ocupados nas atividades do selo Epic²²³, de maneira que se na década anterior a força dessa empresa residia nas produções fonográficas da Jovem Guarda e do gênero musical romântico, na segunda metade em especial essa força foi readquirida com os trabalhos postos em circulação a partir não só das produções de Fagner enquanto artista, mas também das de Zé Ramalho, Elba Ramalho, dos irmãos Clodo, Climério e Clésio, Cátia de França, Terezinha de Jesus, além dos artistas cearenses que adentraram na CBS em grande número, razão pela qual os mesmos ficaram conhecidos na época como “Cearenses Bem Sucédidos”, em referência à sigla CBS²²⁴.

Quanto aos artistas cearenses presentes na gravadora CBS, muitos deles realizaram seus registros fonográficos a partir da mediação de Fagner. Entre eles destaco Amelinha, Ricardo Bezerra, Teti, Manassés, Nonato Luiz, Petrucio Maia, além do poeta Patativa do Assaré. Este período marcou a continuidade da popularização de diversos artistas cearenses no plano nacional e que encontraram na CBS apoio para tais realizações. E é me valendo da memória de alguns desses sujeitos que busco, a partir daqui, expor a importância do selo Epic para a gravadora CBS, para o cenário musical nacional e para a atuação artística desses sujeitos de forma ampliada no interior da MPB e do mercado fonográfico nacional, assim como a relação de todos esses pontos destacados com a presença de Fagner e o seu trabalho como produtor e diretor artístico nos anos em questão. Busco, agora, expor o percurso que foi da inserção de alguns desses sujeitos até a conversão do selo Epic em espaço que contribuiu para a inauguração de uma nova fase na gravadora CBS.

²²³ Entre esses profissionais, destaco a atuação de Carlos Alberto Sion, também dedicado nas atividades de produção musical dos produtos fonográficos lançados por alguns desses artistas. Sobre essa afirmação: “Sion aceitou o desafio da CBS e de Jairo Pires. O relativo sucesso comercial de *Raimundo Fagner* pavimentou o caminho para futuras audácias como gravar com requinte até luxuoso o desconhecido paraibano Zé Ramalho ou produzir um álbum instrumental com o guitarrista Pepeu. E o pior (ou melhor) é que elas deram certo. Zé Ramalho tornou-se o campeão de vendas dos novatos, atingindo a marca de 60 mil unidades (discos e cassetes) vendidas e Pepeu não fez feio, chegando a maca de 15 mil cópias” (BAHIANA, 1979b, p. 8, grifo da autora).

²²⁴ Essa expressão, popularizada no período, foi exposta pelo crítico musical Tárik de Souza que disse que: “A empresa já atende pela alcunha ciumenta de Cearenses Bem-Sucédidos, tal o número de prolíficos talentos nordestinos abrigados sob seu selo” (SOUZA, T., 1979b, p. 5).

5.2 A MÚSICA DO NORDESTE EM CENA: OS PRIMEIROS SINAIS DO SURGIMENTO DE UMA NOVA GERAÇÃO DA MPB NA GRAVADORA CBS.

No curso da primeira metade da década de 1970 o selo Epic serviu em grande medida para realizar parte dos lançamentos de produtos estrangeiros no país, cumprindo assim com o projeto comercial da transnacional CBS. No entanto, a partir da segunda metade, em especial após a contratação de Fagner por esta gravadora, este selo foi convertido em espaço para a formação de um novo elenco de artistas a fim de impulsionar a participação desta gravadora com produtos nacionais no mercado fonográfico brasileiro. Assim, torna-se perceptível a conversão deste selo em ferramenta para otimizar sua situação no mercado nacional, dando-lhe uma nova imagem que a afastou gradativamente da “pecha” de “gravadora de Roberto Carlos”, expressão usual entre vários periódicos para se referir a ela.

Essa mudança atendeu às mais urgentes demandas da CBS que nesse momento específico visou adquirir maior participação no mercado fonográfico nacional, não se valendo para tanto somente dos êxitos de Roberto Carlos ou da música popular romântica tida como “cafona” pelos críticos musicais. No curso dessa nova orientação comercial, fundamentada em especial na MPB enquanto segmento musical socialmente valorizado (NAPOLITANO, 2002a), a importância de Fagner enquanto agente promovedor de parte dessas transformações – na qualidade de diretor artístico desse selo, convocando assim artistas por ele considerados como de expressão para montar o novo elenco da gravadora, assim como se dedicando nas atividades de produção artística de trabalhos fonográficos de alguns dos artistas contratados – foi bastante significativa por ter conseguido atrair a atenção da crítica musical para o que acontecia nesta empresa, de maneira que muitos críticos e jornalistas passaram cada vez mais a elogiar o seu empenho nessas funções em si e as atividades do selo Epic de maneira geral.

Sua importância será abordada aqui tanto nesse sentido – a partir da valoração positiva que a crítica fazia desse seu novo aspecto profissional – como também no que diz respeito à memória de alguns dos artistas por ele levado à CBS e que justamente através dele tiveram a oportunidade de realizarem seus primeiros registros fonográficos. Nesse sentido, o que se percebe é a construção de uma memória que atribui em grande medida a Fagner os méritos para as transformações realizadas na CBS no período, chegando a ficar conhecida como a promovedora do “boom nordestino” na música brasileira. Sobre essa construção de memória que atribui importância a Fagner nessa nova fase da gravadora, assim como enquanto mediador entre a empresa e esses artistas, isso se tornará mais claro com a

exposição de narrativas de alguns dos sujeitos que no período ingressaram na CBS e lançaram discos sob a sua produção artística. Para tanto, recorro às memórias de Amelinha, Ricardo Bezerra, Teti e Manassés a fim de analisar suas reminiscências e avaliar a representação que Fagner teve para a CBS a partir das mesmas.

Partindo desses pontos, torna-se possível visualizar o processo de construção de uma nova imagem para a gravadora CBS, antes conhecida por sua atuação comercial sobre gêneros musicais populares, especificamente no que diz respeito a Jovem Guarda e às músicas românticas e que visavam conquistar, segundo Vicente (2014) o mercado jovem e urbano, de maneira que, com essa nova imagem, fundamentada em especial no lançamento fonográfico em maior escala de novos artistas naturais do Nordeste brasileiro, a empresa procurou evocar para si uma posição de importância no interior do espaço artístico musical nacional, buscando para tanto adquirir prestígio junto a crítica e ao mesmo tempo gerar maior possibilidades de atuação no mercado. Como um dos principais sinais dessa sua nova postura cito o entendimento sugerido pela crítica de um novo Movimento Musical Brasileiro justificado a partir da projeção desses novos sujeitos no ambiente artístico nacional. Sobre isso, será visto aqui com especial atenção as intencionalidades desta empresa que, através do LP *O Melhor 80 – Movimento Musica Brasileiro* (VÁRIOS, 1980), buscou se afirmar na qualidade de pólo de uma nova efervescência musical de importância para a cultura nacional. No entanto, o que será analisado no que diz respeito a isso é os limites a serem considerados entre o estímulo para a realização de produções musicais com maior valorização estética e as necessidades comerciais mais urgentes da CBS enquanto empresa.

No curso dessa discussão, e levando em consideração esses limites, assim como o surgimento factual de novos artistas no cenário da MPB, é interessante acompanhar a atuação de Fagner enquanto sujeito catalisador de parte dessa geração, em especial ao promover um projeto coletivo intitulado *Soro* que resultou num produto fonográfico, literário e visual em que a arte foi levada a efeito contando com a participação de muitos artistas, em sua maioria sem qualquer vínculo com a gravadora CBS (VÁRIOS, 1979). Em linhas gerais, o objetivo desse tópico se firma na análise sobre o envolvimento de Fagner com novas atividades profissionais que não fossem somente aquelas voltadas para a atividade artística enquanto cantor, compositor, etc., como isso permaneceu na memória de alguns artistas e periódicos e como os mesmos as manifestam, assim como o seu grau de participação nas principais realizações da CBS no período.

5.2.1 A gênese da nova geração de artistas na CBS: o caso de Amelinha e a produção de seu LP *Flor da Paisagem* por Fagner (1977).

Nos últimos anos da década de 1970, a gravadora CBS buscou renovar sua imagem no mercado nacional de discos apostando na contratação de novos sujeitos para o seu elenco de artistas, sendo eles em sua maioria estreantes ou que até então não haviam obtido ampla difusão entre o público consumidor de discos. Entre eles havia um grande número de nordestinos que favoreceu inclusive para que esta empresa se destacasse naquilo que ficou conhecido como “*boom nordestino*” na música popular. No interior dessas realizações, Fagner desempenhou importante papel ao servir como mediador entre alguns desses novos sujeitos e esta gravadora, exercendo para tanto as funções de produtor artístico e/ou diretor artístico.

Foi nesse período especificamente que Fagner passou a exercer a produção artística de seus próprios LPs, iniciando tal atividade com o LP *Orós*, lançado em 1977. Ao mesmo tempo, passou a se dedicar a esta atividade se envolvendo com a produção de outros artistas, como foi o caso de sua conterrânea Amelinha e Robertinho de Recife, músico que o acompanhou durante anos, desde sua contratação pela CBS e lançamento de *Ramundo Fagner*, difundido no mercado no ano anterior. O lançamento dos LPs *Flor da Paisagem* e *Jardim da Infância* em 1977 (AMELINHA, 1977; DE RECIFE, 1977) pode ser entendido como os primeiros sinais da nova imagem que a CBS adquiriu nesse período, marcada pelo gradual aumento de seu elenco e formado em sua maioria por artistas naturais do Nordeste brasileiro. Posteriormente, como será visto, a maior parte das contratações desses artistas feita pela CBS foi no sentido de formar um novo elenco organizado num espaço específico da gravadora, o selo Epic. No entanto, no presente momento, me dedicarei a expor os instantes iniciais desse empreendimento, quando é possível supor que a CBS ainda não estava levando a efeito, pelo menos em maior escala, o plano de converter a marca Epic em espaço para a inserção, produção e divulgação dos trabalhos dessa geração de artistas estreantes na gravadora²²⁵.

²²⁵ Mas suponho que em 1976 a CBS já vinha ensaiando os primeiros passos para a conversão do selo Epic, antes dedicado em grande medida em lançamentos de produtos fonográficos de origem estrangeira, em espaço para a difusão dos produtos daqueles que viriam a compor seu elenco de novos artistas nacionais nos anos seguintes. A razão para essa suposição reside no contato que obtive com o primeiro LP do artista baiano Xangai (no período o artista assinava como Schangay), chamado *Acontecimento* – grafado assim mesmo – e lançado pelo selo Epic neste ano e que é o produto mais antigo que localizei no que diz respeito a essa geração de artistas (SCHANGAY, 1976). Embora não se possa afirmar que neste momento específico a CBS já intencionava canalizar para este selo a nova geração de artistas ali surgidos na segunda metade da década de 1970, é aceitável visualizar nessa fase os primeiros sinais das transformações que este selo atravessaria nos anos seguintes.

Essas primeiras produções realizadas pelo artista podem ser consideradas como o marco inicial para a inserção efetiva dessa geração de artistas estreantes entre o elenco da CBS, assim como na aposta sobre um novo tipo de exploração comercial a ser adotada em relação a MPB. Sobre o entendimento deste exercício de Fagner como um sinal de abertura para esses sujeitos, destaco o seguinte texto:

Depois que foi contratado pela gravadora CBS, o pernambucano²²⁶ Fagner está conseguindo, pouco a pouco, abrir o mercado brasileiro para os seus conterrâneos, contemporâneos dos tempos de reuniões musicais de Fortaleza, como já fez com a cantora Amelinha, que lançou um gostoso Lp no primeiro semestre. Agora, depois de lançar o antológico “Orós”, pela própria CBS, Raimundo Fagner coloca mais um nordestino em disco, com amplas possibilidades de se firmar através de seu primeiro álbum solo. Trata-se do ágil guitarrista Robertinho de Recife, que tem participado de alguns dos mais importantes lançamentos desta temporada, como instrumentista e que tem agora um disco todo seu para externar o seu enorme potencial criativo como guitarrista e, surpreendentemente, um modo estranho e agradável como vocalista em algumas poucas faixas do álbum “Jardim da Infância” (XAVIER, 1977, p. 10).

A partir da citação extraída do jornal Diário do Paraná, veiculado em outubro de 1977, o que se vê é o anúncio do lançamento do LP do guitarrista Robertinho de Recife, que já vinha acompanhando Fagner tanto na gravação de seus últimos LPs até então – *Raimundo Fagner* e *Orós* – como em seus shows, lançamento esse sucedido ao de Amelinha²²⁷. Nesse período, tanto Robertinho como Amelinha participaram do show de Fagner estreado naquele ano e que marcou o lançamento do LP *Orós*, seu segundo trabalho pela CBS. A fim de ilustrar essas participações, destaco os anúncios de shows a seguir:

ORÓS – Show do cantor e compositor Fagner, acompanhado de Robertinho de Recife (guitarra, viola e sitar), Amelinha (vocal), Nivaldo Ornellas (sax e flauta), Paulinho Braga (bateria), Ricardo Bezerra (piano acústico e elétrico), Ife (contrabaixo elétrico), Chico Batera (percussão). Teatro Teresa Raquel, Rua Siqueira Campos, 143 (235 1113). De 4ª a dom., às 21h. Ingressos de 4ª a 6ª e dom., a Cr\$ 50,00 e sáb. a Cr\$ 60,00. Até dia 18 (SHOW, 1977a, p. 6).

JARDIM DA INFÂNCIA – Show de lançamento do LP do guitarrista e compositor Robertinho do Recife acompanhado de Luis Alves (baixo), Marcinho (sax e flauta) Herman Torres (baixo), Israel (bateria e percussão). Participação especial de Fagner e Amelinha. Teatro Teresa Raquel, Rua Siqueira Campos, 143 (235 1113). De 5ª a dom., às 21h. Ingressos 5ª, 6ª e dom. a Cr\$ 40,00 e sáb. a Cr\$ 50,00 (Idem, 1977b, p. 7).

FLOR DA PAISAGEM – Lançamento do disco da cantora Amelinha acompanhada de Wilson (violão), Ife (baixo), Helvius (piano) Tuti Moreno (bateria), Marcinho (sax e flauta) e Sérgio (percussão). Participação especial de Fagner e Robertinho do

²²⁶ O autor do texto se equivocou em relação a naturalidade de Fagner, afirmando que este é de Pernambuco. Creio que se trata de desconhecimento do jornalista sobre a localização geográfica de Fortaleza – capital do Estado do Ceará –, pois este menciona nas linhas seguintes acerca das vivência do artista nessa cidade.

²²⁷ Embora o LP *Flor da Paisagem* tenha sido lançado em abril de 1977, segundo o que afirma a crítica de Tárík de Souza veiculada pela revista Veja (SOUZA, T., 1977b, p. 101), o show de lançamento deste LP, ao que tudo indica, só ocorreu em setembro do mesmo ano, com a temporada realizada por Amelinha, juntamente com Fagner e Robertinho de Recife no Rio de Janeiro. No curso desta pesquisa, não consegui obter informações sobre qualquer outro show de lançamento em data anterior a essa.

Recife. Teatro Teresa Raquel, Rua Siqueira Campos, 143 (235 1113). de 5ª a dom., às 21h. Ingressos 5ª, 6ª. e dom., a Cr\$ 40,00 e sáb. a Cr\$ 50,00. Até domingo (Idem, 1977c, p. 7).

Em ordem de apresentações, Fagner foi o primeiro entre os três a estreiar seu show de lançamento, seguido de Robertinho de Recife e Amelinha, ocorrendo todas essas apresentações anunciadas no Rio de Janeiro em setembro daquele ano²²⁸. É perceptível nesse cenário de apresentações públicas um regime de parceria entre esses sujeitos fundamentado na circularidade de atuações e que concorreram para a otimização de suas projeções perante o público, dado o fato de que eles atuaram em três espetáculos diferentes, mantendo-se assim em evidência naquela cidade durante todo o mês de setembro daquele ano. Outro ponto que merece destaque é a condição de Fagner enquanto principal atração nesse ambiente, uma vez que foi o seu show que abriu esta temporada, assim como a evidência de seu prestígio em crescimento no período e que pode ser dimensionado através da diferença de valores entre os ingressos cobrados para o seu espetáculo e para os dos demais. É preciso levar em consideração que diferente de Amelinha e Robertinho de Recife, ele já era um artista popularmente conhecido no interior da MPB.

Todas essas questões apontadas refletem sobre sua importância no período como artista, como profissional dedicado a atividade de produção artística especificamente de Amelinha e Robertinho de Recife e como incentivador de seus trabalhos, de modo que justamente por já possuir considerável popularidade, o mesmo se valeu desse benefício para promover seus parceiros estreantes, assim como os LPs a eles vinculados e por ele produzidos. A sua presença no show desses artistas representou, pois, um impulso para a divulgação de seus trabalhos, já que a imagem do artista, em significativa ascensão de popularidade no contexto, serviu para atrair um maior número de pessoas que poderiam vir a se interessar pelos trabalhos recém lançados pelos outros dois. Igualmente, essa lógica foi incorporada no próprio resultado final dos LPs desses artistas que contou com a participação vocal de Fagner nesses trabalhos, especificamente nas faixas *Depende*, *Flor da Paisagem*, *Chamada* e *Acalanto Para Um Punhal* (FAGNER; SILVA, 1977, lado A, faixa 5; DE RECIFE; NILO, 1977, lado B, faixa 2; DE RECIFE, 1977, lado B, faixa 1; DE RECIFE; TORRES, 1977, lado B, faixa 2).

Em vista disso, uma das principais características do período de exercício de Fagner nas funções de direção artística e produção artística foi a participação vocal por ele feita na

²²⁸ Num período imediatamente posterior, foi noticiado que os três se apresentariam juntos no Teatro Municipal de São Paulo, numa curta temporada de três dias. Nessa ocasião, Fagner declarou que “Aqui em São Paulo resolvemos juntar tudo. Eles vão aparecer também e vamos tentar dar um recado só” (MARINHO, 1977, p. 33).

grande maioria dos trabalhos que envolveu o seu nome na qualidade dessas funções. Creio que uma das principais razões para essa prática se fundamentava na intenção de agregar maior valor comercial aos produtos fonográficos lançados por esses artistas, já que a crescente popularidade de Fagner no período poderia gerar entre o público consumidor de discos maior interesse sobre esses trabalhos em que há a sua presença enquanto intérprete participante. Como exemplo dessas participações, destaco as seguintes, realizadas nos LPs de Ricardo Bezerra e Robertinho de Recife: “Fagner produziu esse “MARAPONGA” (EPIC – CBS – 144232) e participa dos vocais em algumas faixas, engolindo tudo com seu modo forte e personalíssimo de cantar” (XAVIER, 1978a, p. 5); e “Robertinho deu uma excelente amostra de suas potencialidades como compositor durante o show do Ednardo e vai mostrar tudo e muito mais no disco, fazendo ele mesmo os vocais e tendo por *backing* o canto rascante de seu fã-produtor Fagner” (MOTTA, 1977c, p. 36).

Com relação ao seu apoio dado a esses novos artistas, destaco ainda o texto escrito por Fagner e impresso na contracapa do LP *Flor da Paisagem*, de Amelinha.

A oportunidade de fazer este disco com a Amelinha, para mim é fato de rara importância. Um desejo que vem desde os primeiros tempos no Sul, e que agora se concretiza. Nada tenho a acrescentar à sua voz singular e bela e ao seu bom gosto terrivelmente em dia. Uma luz, uma coisa assim... Ela não é a maior e nem a melhor, tem consciente o seu lugar e não precisa usar de artifícios para ocupar um espaço que certamente será seu. Basta olhar nos seus olhos de bila, puros como a noite, é claro. Agradeço a todos que estiveram envolvidos neste trabalho: Músicos, compositores, assistentes, técnicos, artistas da capa, como também a CBS, que sem dúvidas terá bastante força, tendo “essa menina” jogando pelas suas cores. Um sorriso na Galera. Raimundo Fagner (AMELINHA, 1977, grifos meus).

O texto possui um teor afirmativo no que diz respeito ao valor da obra em si e de Amelinha enquanto intérprete, firmado na convicção de seu autor de que ali surgia uma cantora promissora e que, na sua opinião, inevitavelmente conquistaria seu lugar entre as intérpretes mais prestigiadas da MPB. De igual maneira, revela os laços de aproximação entre a artista e o produtor do disco, que remontam desde o início da década de 1970, quando estes passaram a residir na região Sudeste do Brasil. Mas a mensagem que mais chama atenção para a reflexão que busco levar a efeito neste trabalho é a representação de Amelinha enquanto um dos primeiros sinais da renovação do perfil da gravadora, assim como as mudanças ocorridas nesta empresa na segunda metade da década de 1970. Sendo ela uma entre os primeiros representantes do grupo de artistas estreantes que ganharam notoriedade neste período através da CBS, a mesma é encarada como detentora de potenciais para favorecer esta empresa na obtenção de maior participação no mercado fonográfico nacional.

Isto é perceptível quando Fagner se refere ao valor da artista que através de seu trabalho e o produto dele resultante dará força comercial a gravadora.

Quanto ao desejo manifestado pelo artista em seu texto de fazer um disco com a cantora e a concretização dessa vontade, Amelinha recorda o momento do convite feito por Fagner e as negociações iniciais com a empresa:

[...] eu tava morando nessa casa em Pinheiros (São Paulo) e a música “Flor da Paisagem” foi feita na minha casa por Robertinho de Recife e Fausto Nilo. Então quando eu estou morando aí é quando Fagner e o Belchior e o Ednardo fazem os seus discos, primeiros discos e tudo e aí eles vão, cada um, numa semana, numa mesma semana, eles vão em dias diferentes, cada um me convida para as suas gravadoras. Pra mim foi muito forte, como eu cantava muito com o Fagner, assim, a gente tinha uma identidade, uma intimidade musical muito grande. Então o Fagner foi o que chegou por último e falou: ah, eu tô na CBS – eu sabia, é claro – você quer ir pra CBS? Quer dizer, eu tinha recebido três convites, aí eu falei: não, vou contigo, vou contigo Fagner. [...] E ele marcou com o diretor artístico que era o Jairo Pires, na época, e eu fui conversar com o Jairo, mas eu não fiquei na asa do Fagner, ele me apresentou e eu disse o que eu pensava. Eu me lembro que eu fiquei na frente, conversando, ele na mesa e o Fagner sentado atrás, assim, dizendo assim, deixa ela começar, porque o Fagner não sabia que eu tinha a minha conversa, meu papo. Aí eu conversei com o Jairo Pires e acertei tudo e daí surgiu o primeiro disco, né? Daí o Jairo Pires ficou encantado e gostou muito de conversar comigo e tudo e daí surgiu o primeiro disco e produzido pelo Fagner, né? O “Flor da Paisagem” e aí o Fagner disse: eu vou trazer músico tal, músico tal, um monte, tudo músicos que eram mais famosos do que eu (*Amelinha*, Fortaleza – CE, 14 ago. 2013).

A narrativa de Amelinha apresenta o contexto de inserção e envolvimento dos artistas cearenses no mercado fonográfico nacional e que alcançaram significativa projeção a partir de 1976 – em especial Fagner, Belchior e Ednardo. Creio que a memória da artista se reporte a um período entre o final de 1976 e a primeira metade de 1977. Neste período, segundo ela, a presença desses sujeitos em gravadoras diferentes – Fagner na CBS, Ednardo na RCA e Belchior em transição entre a Phonogram e WEA, sendo que muito provavelmente este já estivesse contratado nesta última – assim como o prestígio gradativamente alcançado pelos mesmos, favoreceu para que de alguma maneira ela fosse também iniciada nesse ambiente profissional, dados os convites por ela recebidos de seus conterrâneos. No entanto, entre as ofertas feitas, ela acabou optando pela de Fagner, o último a entrar em contato a respeito desse assunto, justificando sua escolha pelo maior grau de afinidade compartilhada com ele.

Assim, após aceitar a proposta, Amelinha se encontrou com Jairo Pires, diretor artístico da gravadora CBS para tratar de assuntos relacionados a sua inserção na gravadora como contratada. Nesse momento de sua fala, a artista deixa claro que, embora tenha sido convidada por Fagner e que se tratava de uma oportunidade surgida pela relação que esta tinha com ele, não ficou em situação de dependência, afirmando que os resultados posteriores,

como a sua contratação, deram-se pelo agrado de Jairo Pires com sua conversa. No entanto, a intervenção desse artista como articulador inicial foi de fundamental importância para a deflagração da sua carreira artística na CBS com o lançamento e difusão comercial do LP *Flor da Paisagem*. De igual maneira, a importância de Fagner nos primeiros momentos de sua carreira se justifica também pela atividade de produtor do LP, ficando ao seu encargo a articulação com os músicos que participaram no processo de gravação deste trabalho.

A aproximação e afinidade de ambos na década de 1970 é confirmada também por ele ao narrar sobre sua curta permanência em São Paulo em meados daquela década:

[...] a Amelinha, na época era a pessoa mais próxima, eu morava com ela, São Paulo, foi logo depois que eu saí da Philips. Sai, teve uma queda, assim. Fui morar com ela, correndo atrás de gravadora lá e fiquei muito com ela. Então eu acho que a Amelinha não tinha nem intenção de fazer carreira. Ela cantava, a gente achava a voz dela bonitinha, cantava aqui, mas era uma coisinha, assim, que não tinha intenção. Foi muito esse nosso convívio de fazer o disco dela, produzia, tava em São Paulo, levava ela pro palco, foi muito um pouco isso, não sei se a Amelinha tinha interesse de ser cantora. Ela caiu na cena (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

O artista revela sua impressão sobre o envolvimento de Amelinha com a música no período em questão. Para ele, ela não demonstrava muito interesse em se profissionalizar nessa área, dando a entender que seu exercício de cantar era apenas uma espécie de lazer. No entanto, sua intervenção foi estimulante para que a artista se inserisse profissionalmente no interior da MPB, de maneira que ele se considera o responsável de ter possibilitado que ela enveredasse por esse caminho²²⁹. No que diz respeito ao seu acompanhamento nesse momento inicial:

[...] ele fez um show no Municipal, o Fagner, no Municipal de São Paulo. E aí me chamou pra fazer e eu fui lá fazer e quando jogou aquela luz em cima de mim eu disse: meu Deus, o que é que eu faço? [...] Cantei com ele, aí ele disse assim: *olha, - ele falou pra mim – se você, eu trouxe aqui pra você ver se você quer continuar ou se você quer, ou se não, né? se quer continuar, a gente continua* (*Amelinha*, Fortaleza – CE, 14 ago. 2013, grifo meu).

Neste ponto de sua narrativa, é exposto o questionamento de Fagner a fim de se inteirar das intenções da artista sobre as oportunidades que lhes estavam sendo oferecidas. A partir dessa indagação, é possível perceber seu interesse em saber se seria viável ou não apostar na carreira profissional de Amelinha, pois para que se pudesse dar os primeiros passos nesse sentido, era preciso ter ciência da intenção e contar com a dedicação pessoal da cantora

²²⁹ Essa consideração é compartilhada também entre alguns críticos musicais. Como exemplo, destaco o entendimento de Tárk de Souza sobre a importância de Fagner para que o trabalho de Amelinha fosse concretizado em LP. Segundo o crítico: “Ela contou, ainda, com a experiente produção e alguns contra-cantos vocais do mesmo Fagner, seu maior incentivador” (SOUZA, T., 1977, p. 101). A citação ainda se reporta àquilo que mencionei anteriormente, sobre a participação vocal de Fagner em vários discos de artistas por ele produzidos.

nesse empreendimento, de maneira que, enquanto produtor artístico do LP de Amelinha, Fagner precisava contar com o empenho da mesma para fazer com que a promoção daquele disco ocorresse de acordo com as necessidades comerciais da gravadora, o que justifica o seu empenho em inserir a cantora na cena musical, abrindo espaço para shows e dando condições de maneira geral para o desenvolvimento de seu trabalho.

A memória da artista revela, de maneira geral, a contribuição de Fagner para o seu primeiro registro fonográfico pela gravadora CBS, difundindo assim seu trabalho no mercado nacional de discos. Portanto, apresenta em grande medida não só o desempenho deste como produtor musical, mas também como incentivador para esta realização, concorrendo para uma inserção no mercado fonográfico não tão convencional quando comparado, por exemplo, àquela dos artistas cearenses em suas fases iniciais no que diz respeito a deflagração do projeto de profissionalização no ambiente musical e a batalha para essa realização. Como sugere essa matéria:

Nada de tremedeiras frente a jurados impiedosos nos programas de calouros. Nada de ficar horas sentada no banco das gravadoras implorando a grande chance. Nem tampouco as longas noites oferecendo canções, em meio a garfadas de espaguete ou goladas de uísque, nos roteiros das casas noturnas habitualmente freqüentadas por produtores e artistas. *Definitivamente, esta não é a história de uma sofrida e persistente cantora em busca do sucesso. Pelo contrário. A única grande luta da estreada Amélia Cláudia Colares, uma cearense de 26 anos – antes de chegar a seu primeiro LP [...] – foi contra sua preguiça, timidez e indecisão* (FOI fácil, 1977, p. 101, grifo meu).

Amelinha adentrou na vida profissional da música sem enfrentar muitas adversidades, diferente do que ocorreu com a geração de Fagner, especificamente daqueles artistas surgidos nos primeiros anos da década de 1970. O convite do artista, na qualidade de produtor, e o suporte que a gravadora CBS ofereceu para o desenvolvimento de seu primeiro trabalho em muito se distingue do cenário de imposições das gravadoras contratantes sobre os seus artistas contratados, amplamente exercitado no contexto das reivindicações de Fagner em seus primeiros anos de carreira. Essa diferença pode ser encarada como uma iniciativa do artista/produtor de transformar a realidade dos artistas estreados através da CBS, afastando destes os obstáculos por ele vivenciados anos antes e igualmente compartilhados entre os seus pares também surgidos no mesmo contexto, procurando criar no interior desta empresa um ambiente favorável para o exercício da liberdade criativa, elemento indispensável no processo de produção de arte de maneira geral e qualidade valorizada por ele.

O caso de Amelinha ilustra, pois, o empenho do artista, na qualidade de produtor, em promover a inserção de novos artistas na gravadora CBS, de maneira a dar a seus pares condições para enveredar profissionalmente no ambiente musical a partir de uma política de

suporte as necessidades mais comuns nos primeiros passos em busca da visibilidade pública e, ao mesmo tempo, atender a necessidade da empresa de renovar seu elenco de artistas, tornando-a mais participativa no mercado fonográfico nacional através da exploração sobre novos gêneros musicais promovidos em grande medida por aqueles sujeitos recém contratados no período. Esse objetivo adquiriu maior força em especial a partir de 1978 com o uso do selo Epic para a divulgação das produções fonográficas de artistas estreantes.

5.2.2 A “meca da expressão nordestina”²³⁰: a nova face profissional de Fagner como diretor artístico do selo Epic/CBS.

Amelinha e Robertinho de Recife tiveram a oportunidade de lançar em 1977 seus primeiros registros fonográficos sob os cuidados da produção artística de Fagner. Tanto o LP *Flor da Paisagem* como o *Jardim da Infância* podem ser considerados os primeiros passos da gravadora CBS no sentido de explorar um novo filão no mercado fonográfico, notadamente daqueles artistas que compartilhavam algumas características em comum e entre as quais destaque o fato de serem estreantes nesse ramo profissional e serem naturais do Nordeste brasileiro²³¹. No entanto, a adoção dessa nova estratégia de mercado por parte da CBS fez com que a mesma buscasse organizar em seu próprio interior um novo elenco de artistas a fim de terem seus trabalhos fonográficos e suas atividades de maneira geral tocadas à parte de sua administração geral. Os primeiros sinais de transformações surgiram em 1977, especificamente com a inclusão de Amelinha e Robertinho de Recife em seu elenco e o anúncio de novos lançamentos fonográficos.

Encerrando a área fonográfica em 77, foi a CBS que anunciou mudanças substanciais em seu cast e orientação – e cumpriu, ainda que parcialmente, com o lançamento do LP de Robertinho de Recife, o LP de Fagner/Hermeto e, agora, os álbuns de Walter Franco e Zé Ramalho da Paraíba (MOTTA, 1978c, p. 40).

A partir desses lançamentos realizados em 1978 – e em especial dos artistas citados, a saber: Zé Ramalho e Walter Franco, que lançaram seus LPs naquele ano vinculados a etiqueta Epic (RAMALHO, 1978; FRANCO, 1978) – a CBS buscou inseri-los neste selo, antes usado quase que preponderantemente para lançamentos internacionais, objetivando assim a formação de um novo elenco de artistas, precisamente da maioria daqueles que vieram a ser contratados pela empresa no período. Não se trata, certamente, de uma novidade

²³⁰ XAVIER, 1980b, p. 2.

²³¹ No entanto, é preciso esclarecer que isso não foi regra da empresa no período, de maneira que a CBS contratou tanto artistas que já tinham um histórico de registros fonográficos, quanto alguns que eram naturais de outras regiões do país.

na estrutura da indústria fonográfica de maneira geral, pois é sabido que as gravadoras, tanto as nacionais como as transnacionais, organizavam seus elencos em selos distintos, como informa Requião (2010, p. 126), que explica que a “expressão ‘selo’, tradução de ‘record label’, é o termo utilizado para definir as divisões internas de uma grande gravadora, geralmente usado para especificar algum gênero ou estilo musical”. Mas o que busco destacar aqui é a nova imagem que a gravadora CBS buscou construir de si perante o mercado, imagem essa que se caracterizou em especial pela projeção de novos artistas e sobretudo os nordestinos. Para tanto, esta empresa se valeu do selo Epic, convertendo-o em espaço para a organização de seu novo elenco.

Portanto, na segunda metade da década de 1970, este selo tornou-se um importante canal para o lançamento de trabalhos fonográficos para diversos artistas, em sua maioria naturais do Nordeste brasileiro. Foi um período de difusão de novos talentos oriundos de diversas partes do país e tal fato pode ser compreendido também através da busca da CBS em criar outra imagem para si no mercado fonográfico nacional, renovando inclusive sua forma de operação nesse ambiente por meio da exploração comercial sobre outros gêneros musicais que não fossem aqueles que destacaram esta empresa na década anterior. Assim:

A parte artística da CBS está mudando até o final do mes (sic) para novas instalações, na Rua Alberto Campos, 12 (ex-Panorama Palace Hotel) – Rio de Janeiro e em São Paulo, para a Av. Pedroso de Moraes, 433. Com a mudança, a CBS pretende dar à sua equipe artística maiores e melhores condições de trabalho, a fim de renovar sua imagem no mercado. A parte da produção está seguindo agora uma nova política com a divisão do cast em núcleos. Assim a Companhia objetiva dar ao produtor um mercado específico a ser desenvolvido de acordo com os artistas do seu núcleo (A NOVA CBS, 1979, Não Paginado).

Em documento emitido pela própria CBS²³², são noticiadas algumas mudanças na gravadora em 1979, com destaque para a adoção de divisão do elenco em núcleos distintos, fundamentadas na necessidade de uma melhor operação dos profissionais envolvidos na atividade de produção musical. Segundo o texto, essa divisão possibilitaria realizar melhores planejamentos na elaboração dos produtos fonográficos a partir da especificidade de cada núcleo, assim como a otimização dos trabalhos daqueles encarregados por cada um deles, concorrendo assim para a renovação da sua imagem no mercado fonográfico nacional. Embora o texto não especifique de maneira clara como se estabeleceu a divisão do elenco, é possível supor que essa distribuição se deu principalmente no interior da atividade geral da gravadora – através do selo CBS, o principal da empresa – e de maneira mais específica no

²³² Evidenciando a relação entre a Assessoria de Imprensa da CBS com os veículos midiáticos, esta notícia também foi divulgada no Jornal do Brasil pelo crítico musical Tárk de Souza em 30 de junho de 1979 (SOUZA, T., 1979a, p. 2).

interior do selo Epic. Justifico essa suposição pelo próprio documento, que se trata de um texto trazido em papel timbrado com as marcas CBS no canto superior esquerdo e Epic no direito.

Neste documento são expostas algumas das orientações comerciais praticadas por ela no período, tal como a divisão em núcleos, assim como os seus principais diretores, a saber: núcleo de Vanguarda, sob o encargo de Ivair Vila Real; núcleo de artistas dirigidos ao público das regiões Norte e Nordeste, supervisionado por Leo Soares e Abdias e o núcleo sertanejo, comandado por Oracio Faustino (Ibidem). Em nenhum momento Fagner é citado enquanto encarregado de qualquer núcleo ou ligado a qualquer outro exercício profissional, e creio que seja em razão da ausência de um vínculo empregatício formal entre o artista e a CBS nesse tipo específico de trabalho, como já foi exposto aqui. É perceptível ainda a segmentação praticada sobre as orientações mercadológicas desta na forma de planejamento comercial a fim de atingir a maior parcela de públicos através de gêneros musicais diversos (DIAS, 2000; MORELLI, 2009; VICENTE, 2014). Essa segmentação em gêneros musicais distintos teve sua função utilitarista nesse ambiente mercantil justamente por objetivar atender aos mais variados gostos possíveis no interior do mercado nacional de discos.

Levando essas informações em consideração, busco adentrar agora no que diz respeito a ação do selo Epic no interior da MPB e do mercado de discos enquanto braço fonográfico da CBS, sobretudo o importante papel ocupado por Fagner, enquanto estimulador dos novos lançamentos de artistas. Sobre sua relevância nesse momento específico da história da CBS:

Esse é um outro aspecto interessante em Fagner: em pouco mais de um ano de contrato com a gravadora CBS, ele começou uma mudança radical na empresa. Levou para lá, com produção sua, toda uma leva de gente nova, ativa e criativa: Além de Robertinho e Amelinha, com Lps já lançados, os compositores Petrucio Maia, Ricardo Bezerra e Mirabeau e o músico e compositor Nivaldo Ornellas, que está produzindo agora²³³ (BAHIANA, 1977b, p. 33).

Apesar do seu gênio rebelde – até chegar a CBS, em 1978²³⁴, passou pela Polygram e Continental, fez muitos inimigos – seria, ao lado de Belchior, o primeiro dos cearenses, da safra 70, a se destacar. E não apenas projetando-se, como abrindo as portas da multinacional CBS, para que toda uma geração de compositores, intérpretes e instrumentistas explodisse entre 1978/79, com muita força (OS BEM sucedidos: nordestinos encantam o sul, 1980, p. 9).

²³³ Como já foi dito anteriormente, no curso desta pesquisa, não consegui localizar qualquer registro fonográfico de Nivaldo Ornellas lançado pelo selo Epic. O mesmo ocorreu com o artista Mirabeau. Quanto aos artistas Petrucio Maia e Ricardo Bezerra, estes lançaram seus discos pelo selo Epic no curso daqueles anos (BEZERRA, 1978; MAIA, 1980).

²³⁴ Como já foi dito aqui, e ao contrário do que o periódico curitibano informa, Fagner ingressou na CBS como contratado em 1976.

Desde que o cantor e compositor Raimundo Fagner se mudou com redes e violas para a CBS, aquela gravadora vêm-se transformando em refúgio de novos valores do Norte ou, mais precisamente, dos protegidos de Fagner, assim como a Phonogram serviu de porta-voz das artes baianas há 10 anos (CARVALHO, 1977, p. 8).

Esses trechos extraídos de jornais em circulação nos anos aqui estudados apontam para a importância de Fagner a partir de sua atuação profissional no selo Epic de maneira geral. O artista é exposto por esses periódicos citados como responsável pela inserção de vários novos sujeitos e suas obras musicais no mercado fonográfico nacional, contribuindo assim para o surgimento de uma nova geração no interior da MPB, assim como pelos bons resultados comerciais apresentados pela gravadora mesmo em contexto de crise. Sua importância é destacada inclusive nesse aspecto particular, no qual o setor fonográfico enfrentou na transição da década de 1970 para 1980 um significativo declínio de vendas, de maneira que os bons resultados comerciais obtidos pela CBS no período são também atribuídos a Fagner em decorrência de sua contribuição na expansão do elenco de artistas dessa gravadora através do selo Epic e sua atuação enquanto produtor e diretor artístico. Sobre essa afirmação:

A indústria do disco proclamou sua fase crítica em todas as formas possíveis em 1980 e as causas principais foram o alto custo de confecção do disco, o que fez muitas gravadoras reduzirem sua cota mensal de lançamentos em função de uma seleção mais cuidadosa. [...] *Das gravadoras multinacionais, a de maior destaque foi a CBS, especialmente por causa da multi-atividade de Fagner* (MENGOZZI, 1980, p. 24, grifo meu).

Quanto a este último ponto, levando em consideração o selo Epic enquanto veículo destinado para a projeção de novos talentos após a formação de um novo elenco de artistas recém contratados, é possível atribuir em grande medida a Fagner parte dos êxitos alcançados pela CBS no período através do seu exercício enquanto diretor artístico e produtor artístico, escalando novos sujeitos, produzindo novos trabalhos e contribuindo para que a CBS lançasse cada vez mais produtos fonográficos no mercado de discos, mantendo-se cada vez mais presente nele e enfrentando a crise através de sua maior participação. Ademais, o sucesso por ele alcançado gradativamente na segunda metade da década de 1970 pode ser considerado um fator estimulante para que a empresa viesse a se interessar pelos trabalhos artísticos daqueles sujeitos que de alguma forma tinham aproximação com o artista²³⁵, como pode ser conferido na citação a seguir:

²³⁵ A projeção alcançada por Fagner nos últimos anos da década de 1970 e o seu êxito no mercado fonográfico nacional podem ser considerados no seu conjunto como uma das razões para a inserção na gravadora CBS daqueles sujeitos que estavam de alguma forma próximos a ele. No sentido de dimensionar a imagem de Fagner e sua representação para a realização dos registros fonográficos dos artistas cearenses, e a imagem que Milton Nascimento, por exemplo, possuía perante os artistas naturais do Estado de Minas Gerais enquanto o mais

Como as mais rudimentares previsões meteorológicas, basta erguer um dedo aos ares (ou aguçar os ouvidos) para sentir que há bons ventos, no momento, para a aparição de novos ídolos. Atenta a esses indícios, a gravadora CBS – antes aposentada nos lucros garantidos por seu contratado Roberto Carlos – atira-se à luta. Entusiasmada com as crescentes vendagens do seu astro cearense Fagner, contratou seus conterrâneos Amelinha (cantora), Ricardo Bezerra (pianista, compositor e cantor), mais o pernambucano integrado ao grupo, Robertinho do Recife (guitarra e voz). E não pretende parar. há entendimentos com outros cearenses – Rodger, Teti, Petrucio Maia e Cirino (SOUZA, T., 1977a, p. 97).

Extraído de matéria publicada pela revista *Veja* em agosto de 1977, o texto anuncia aquilo que veio a ser o espaço para os novos artistas na CBS. Para tanto, a gravadora usou para essa finalidade o selo Epic, o qual antes se dedicava em grande medida aos lançamentos estrangeiros no Brasil. Esse uso possibilitou a criação de um núcleo voltado exclusivamente para essas novas contratações de maneira que o primeiro registro fonográfico dos artistas cearenses que eu pude encontrar dessa fase foi o LP *Maraponga*, de Ricardo Bezerra, produzido por Fagner²³⁶. Sobre esse momento específico da vida de Ricardo Bezerra, assim como a relação dele com Fagner e o desempenho deste para inserir seus parceiros no universo artístico pela via do mercado fonográfico, é ele próprio que diz que:

Aí o Fagner nessa época, foi a época que ele tava no auge lá dentro da CBS, com muita força dentro da companhia e ele teve essa ideia, porque o Fagner sempre foi uma pessoa muito dádiva, muito solidária. O Fagner é uma pessoa que tem coração, chegou junto e resolveu criar, fazer um grupo, digamos assim, e aí ele começou. O grupo que eu digo é criar, como é que eu chamaria? Um espaço musical para quem ele acreditava aqui no Ceará. Ele fez o disco da Amelinha, do Robertinho (de Recife), não era só do Ceará porque tava o pessoal de Recife também, é, o disco de Cirino²³⁷, do Petrucio (Maia), de quem mais meu Deus? Não sei se fez Teti. Mas, enfim, fez um disco pra mim. No começo esse disco ia ser um lado Petrucio, um lado Ricardo Bezerra, mas aí a força era tanta que “não, faz um pro Petrucio, faz um pro Ricardo” (Ricardo Bezerra, Fortaleza – CE, 24 abr. 2013).

famoso entre eles, destaco a fala de Wagner Tiso a jornalista Ana Maria Bahiana em 1977. Diz ele que “O Milton podia ter feito conosco o que o Fagner tá fazendo com os cearenses, agitando, promovendo, batalhando disco e show para todos os seus parceiros e amigos. Mas não fez, e eu entendo, é a coisa mineira. A gente também se esconde, não força uma barra, não se impõe. Então não pode ficar se queixando muito não” (BAHIANA, 1977c, p. 39, grifo meu).

²³⁶ No entanto, consegui localizar outros produtos fonográficos de artistas nacionais vinculados à marca Epic, como os primeiros trabalhos individuais de Zé Ramalho e Pepeu Gomes, assim como o terceiro LP de Walter Franco – primeiro pelo selo Epic – e o primeiro da cantora de *disco music* Miss Lene (RAMALHO, 1978; GOMES, 1978; FRANCO, 1978; MISS LENE, 1978). Quanto a esta última, é possível supor que, através do selo Epic, a CBS viu a possibilidade de explorar mais um filão de mercado até então lucrativo que era aquele fundamentado na *disco music*, de maneira que a empresa buscou logo incorporar ao seu elenco de artistas uma representante desse gênero musical para competir com outras gravadoras que também detinham em seu elencos artistas dedicados a esse tipo de sonoridade, como foi o caso de Lady Zu (Phonogram), Elizângela (RCA), Frenéticas (WEA), Tim Maia (WEA), além da Som Livre que de certa maneira capitaneou esse período com o lançamento da trilha sonora internacional da novela *Dancin’ Days* no curso do sucesso da telenovela homônima entre o público telespectador (ZU, 1978; ELIZÂNGELA, 1978; FRENÉTICAS, 1977; MAIA, 1978; VÁRIOS, 1978).

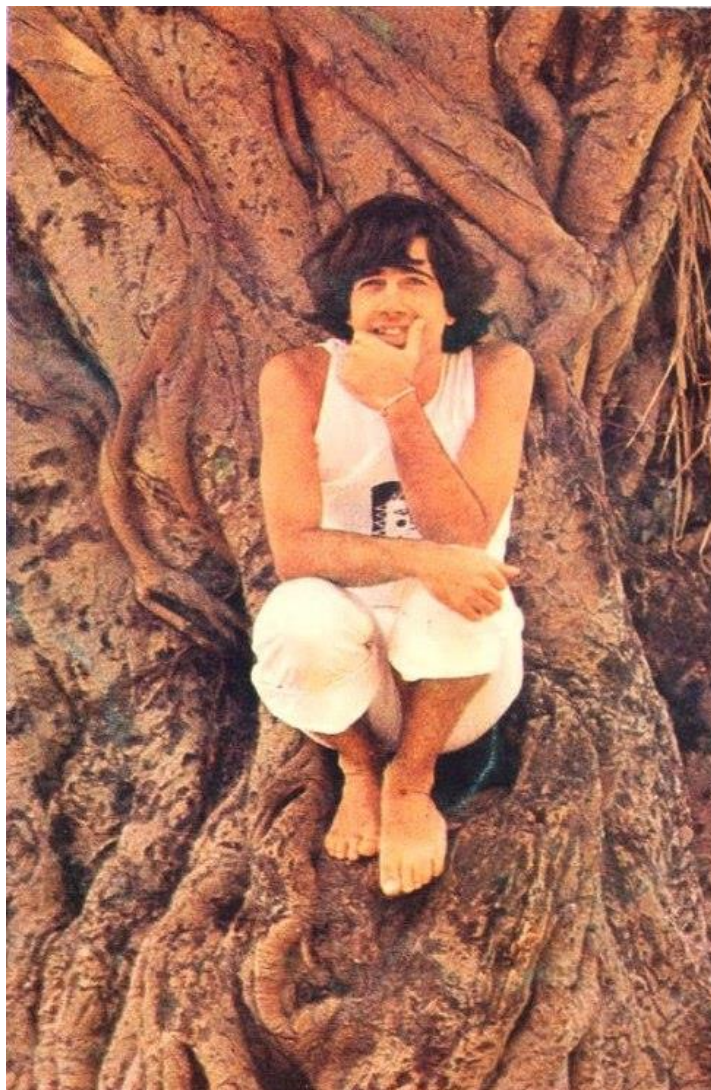
²³⁷ Após consultar a ficha técnica do LP de Cirino, lançado pelo selo CBS – e não pelo selo Epic – em 1979, constatei que Fagner não esteve envolvido, pelo menos formalmente, na produção deste LP (CIRINO, 1979).

A partir da memória do artista, assim como aquelas contidas nos periódicos anteriormente destacados, o que se evidencia nessas narrativas é a posição de importância de Fagner no que diz respeito ao lançamento de trabalhos fonográficos dos seus pares cearenses.

Quanto a esses artistas, embora fossem sujeitos que atuassem no ambiente musical de forma direta ou indireta desde a segunda metade da década de 1960, fosse na condição de compositores ou de intérpretes em LPs, Compactos Simples e Compactos Duplos²³⁸, este período representou a primeira oportunidade de realizarem seus primeiros registros fonográficos de maneira individual. No caso específico de Ricardo Bezerra, o que é exposto em sua fala é o prestígio que Fagner adquiriu na empresa, a ponto de o artista ter se valido de seu poder para determinar a produção de um disco individual para o seu parceiro de composições ainda nos primeiros momentos desse empreendimento enquanto produtor musical.

²³⁸ E aqui é possível destacar alguns casos, como o do próprio Ricardo Bezerra que atuou neste ambiente na condição de parceiro de Fagner, tendo suas composições em regime de parceria com o artista apresentadas em festivais de música ou em registros fonográficos – como foi o caso dos primeiros trabalhos de Fagner, fosse em LP, Compactos Simples e Compactos Duplos, como já foi exposto no início deste trabalho. No caso de Amelinha, sua atuação inicial foi, entre outras atividades, no seu registro vocal em LPs de Fagner e Ednardo – *Ave Noturna* e *O Romance do Pavão Misterioso*, especificamente nas músicas *Estrada de Santana*, registrada no LP de Fagner e *Ausência*, contida no LP de Ednardo (MAIA; BRANDÃO, 1975, lado B, faixa 1; EDNARDO, 1974, lado A, faixa 4). Já Teti, outra artista que registrou seu primeiro LP individual neste período e através do selo Epic, possuía um histórico de registros fonográficos, como na ocasião em que gravou junto com Ednardo e Rodger Rogério o LP *Pessoal do Ceará* em 1973 e posteriormente somente com Rodger Rogério, quando lançaram em 1975 o LP *Chão Sagrado* (EDNARDO; ROGÉRIO; TETTY, 1973; ROGÉRIO; TETI, 1975).

Figura 32- Ricardo Bezerra em fotografia estampada na contracapa do LP *Maraponga*, uma das primeiras produções do selo Epic – a primeira entre os artistas cearenses – nessa nova fase da gravadora CBS.



Fonte: BEZERRA, 1978.

Nesse sentido, o que se observa, e que ainda será explicitado mais adiante através das falas de outros artistas dessa geração e das fontes hemerográficas, é que Fagner é reconhecido como um dos principais responsáveis pela idealização deste espaço no interior da CBS, inclusive sendo atribuído a ele por vezes a criação do selo Epic. No entanto, a partir do que já foi abordado, o que se sabe é que ele não foi o criador deste selo, mas sim um dos profissionais responsáveis pela conversão dessa marca da CBS em uma espécie de reduto de produções fonográficas de artistas recém contratados por esta gravadora no período, dando a este selo um uso próprio para esse empreendimento. Ou seja, o selo Epic já existia, inclusive no plano internacional, no entanto, sua forma de operação no Brasil era voltada para tipos específicos de produtos fonográficos, com destaque para os lançamentos internacionais no

país. No entanto, a partir da segunda metade da década de 1970, os esforços para a constituição de um novo elenco para a gravadora CBS encontrou neste selo condições ideais para planejar e exercitar a ampliação de participação dessa companhia no mercado, de maneira que muitas das novas contratações realizadas por esta empresa nesses anos foram de artistas que passaram a lançar discos vinculados a esta marca. Assim, sobre sua importância nesse período:

Ele, na verdade, criou um selo dentro da CBS que se era chamado Epic, que era um selo em que foi lançado, foram lançados músicos grandes que estão até hoje, que é o do Alceu (Valença), foi lançado nesse selo, a Elba (Ramalho), o Zé Ramalho, a Baby Consuelo e Pepeu Gomes, na época, Geraldo Azevedo. Então toda uma leva de gente do Nordeste também, ou não. Mas eram produzidos por ele, um selo à parte, como se fosse assim, um selo especial, de música de mais qualidade. A CBS tinha o cast dela, o cast popular, né? E eles formaram um segundo cast com esses artistas do Nordeste, e aí foi que ele produziu esses discos (*Manassés*, Fortaleza – CE, 23 jul. 2013).

Por exemplo, através dessa fala do músico Manassés, é revelado o entendimento de Fagner enquanto criador do selo Epic. De igual maneira, surge uma breve lista de artistas que gravaram discos pelo selo Epic²³⁹, assim como a descrição da função utilitarista desta marca fonográfica que se distinguia da produção geral realizada pela CBS, de maneira que, segundo o artista, este selo serviu para abrigar aqueles sujeitos dedicados à produção “de música de mais qualidade”, nas suas palavras. Neste ponto da sua fala, percebe-se uma aproximação entre o entendimento do artista com as noções de “artista de prestígio” e “artistas de consumo”, expostos por Morelli (2009) em seu estudo sobre a indústria fonográfica nacional. Nesse sentido, é perceptível a dedicação da gravadora em obter maior participação no mercado nacional de discos através de lançamentos fonográficos alinhados à MPB, em especial a partir daqueles trabalhos realizados em grande medida pela geração de artistas nordestinos em crescente evidência nos anos em questão, o que indica a execução do projeto da gravadora de renovar sua imagem a partir dos resultados dos produtos fonográficos por ela postos em circulação e que se fundamentavam na compreensão da MPB enquanto “música socialmente valorizada” (NAPOLITANO, 2002a, p. 4).

Outro ponto que chama atenção na narrativa de Manassés é a relação por ele estabelecida entre os artistas mencionados e Fagner na condição de produtor. Desses artistas citados, pelo que eu pude conferir consultando as fichas técnicas dos LPs por eles lançados no período, pelo menos formalmente, Fagner não esteve envolvido na produção de nenhum disco desses artistas.

²³⁹ No curso dessa pesquisa, não consegui localizar qualquer registro fonográfico de Alceu Valença e Baby Consuelo vinculado ao selo Epic.

Ainda no que diz respeito a atuação de Fagner no selo Epic, Teti, ao lembrar do período de produção e lançamento do LP *Equatorial*, seu primeiro trabalho individual (TETI, 1979), narra sobre a importância dele para a inserção de alguns dos sujeitos atuantes neste selo no período. Segundo a artista:

Aí ele tava na direção da CBS, né? A produção foi do Fausto Nilo, os arranjos foi Toninho Horta e Tulio Mourão, dois mineiros que fizeram, que eu gravei o “Teti Equatorial”, que eu acho que é um LP, é um trabalho que não tem idade, é muito lindo, né? [...] Também foram descobrindo as coisas boas que a gente, o Fagner tava levando, nessa época foi eu, Elba Ramalho, Amelinha, Manassés, Nonato Luiz, Petrucio Maia, eu falei Elba Ramalho já, né? É, Ricardo Bezerra, que fez o Orós, gravou o Orós²⁴⁰, gente, foi uma leva, foi uma coisa muito, muito forte, muito bonita dessa gravadora Epic, né? que tava, na época ele tava assumindo a direção (Teti, Fortaleza – CE, 2 ago. 2013).

As falas dos três artistas trazem um ponto em comum: a relevância de Fagner para a introdução de novos sujeitos no ambiente musical da MPB na segunda metade da década de 1970, assim como o uso de seu prestígio junto a CBS e das dependências desta empresa para promover a carreira de artistas que eram em sua maioria estreantes naquele momento.

A partir da exposição dessas memórias, é interessante relacionar essas atividades de Fagner com as reivindicações por ele feitas na primeira metade da década de 1970 no que diz respeito aos artistas estreantes. Assim, é possível visualizar no curso dessas realizações o seu empenho no sentido de criar um espaço para a elaboração de trabalhos autônomos e sem grandes interferências da empresa, mantendo-se coerente com as suas reivindicações mais explícitas no início de sua carreira, nas quais a principal pauta girava em torno da necessidade de maior liberdade criativa e apoio das empresas contratantes sobre os trabalhos fonográficos de seus contratados de maneira geral, e a isso ele se expressava tanto em favor de si como de seus pares submetidos a situações semelhantes àquela por ele vivenciadas. Sobre o apoio a ser dado aos artistas estreantes e a importância do selo Epic nesse sentido, Fagner disse que:

O que se está fazendo, aqui na CBS, é dar condições de trabalho ao músico, sem mistificar a posição de empregado e patrão. Estamos dando um nível de informação aos artistas, desde a produção de seus discos, a divulgação de seu trabalho, a ponto de eles depois fazerem essas coisas sozinhos. Na medida em que esse trabalho for concretizado, será um grande acontecimento nacional. É muito simples e importante, tanto a parte criativa, quanto a empresarial. Eu mesmo sou um autodidata, que aprendi a me produzir e também produzir os outros (VARELA JR., 1979, p. 22).

Essa nova fase do selo Epic foi considerada por ele como um momento muito importante no interior da produção musical realizada no Brasil de então, pois através deste espaço na gravadora CBS se fazia possível a inserção de novos sujeitos no ambiente artístico nacional, enriquecendo-o cada vez mais com suas contribuições musicais. Ademais, ele

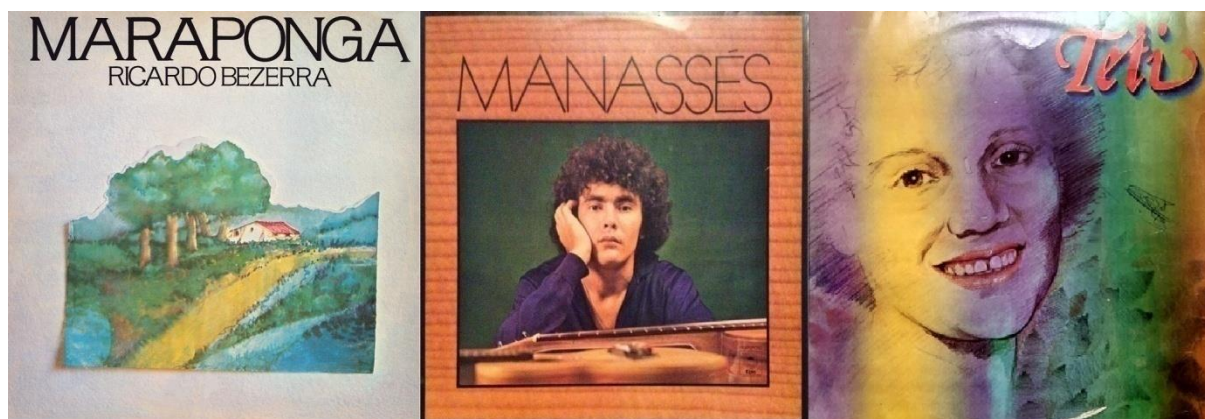
²⁴⁰ Há um equívoco na fala de Teti ao se referir ao LP lançado por Ricardo Bezerra em 1978 pelo selo Epic (LP *Maraponga*). Quem possui o LP *Orós* em sua discografia é Fagner, lançado em 1977.

considera que este momento específico representou o surgimento de novas correntes estéticas no que se refere a produção musical, ideia essa que se opõe inclusive ao simples entendimento de que esses sujeitos, justamente por compartilharem em sua maioria a origem nordestina, estavam fazendo um tipo de música homogeneizada, tipificada dentro daquela perspectiva que parte da crítica musical do Sudeste expressava em seus textos. Sobre essa afirmação:

Acho que mais do que unidade estética, eles apresentam a multiplicidade da nova música feita no Brasil. A proposta é essa: abrir espaço para a riqueza cultural que estava dispersa por aí. Exatamente dessa dispersão é que eu fui vítima. Ninguém melhor para entender e trabalhar esse pessoal do que eu (CHRYSTOSTOMO, 1979, p. 25).

Outro ponto de destaque na fala do artista está naquilo que se refere a sua contribuição no sentido de criar um ambiente favorável para as atividades profissionais dos artistas estreantes, de maneira que estes não viessem a enfrentar as mesmas adversidades por ele encaradas nos primeiros anos de sua carreira. Sua fala sugere, nesse aspecto, que o selo Epic se empenhava no período em questão justamente em dar condições para o desenvolvimento desses sujeitos enquanto artistas profissionais, unindo-os num mesmo espaço, evitando assim a dispersão que marcou a *Geração de Briga* a qual Fagner pertenceu. Assim, fazendo uma ligação entre sua experiência nos primeiros momentos de sua carreira e o seu empenho em criar um ambiente propício para o lançamento de novos profissionais, percebe-se a manutenção de sua defesa em favor dos artistas inexperientes, amplamente publicizados na primeira metade da década de 1970 e que na segunda metade desse decênio é posto em prática na CBS, avalizada pelo prestígio que este adquiriu junto a empresa.

Figura 33 - As capas dos LPs *Maraponga*, de Ricardo Bezerra, *Manassés*, e *Teti (Equatorial)*, lançados pelo selo Epic no período de maior inserção dos artistas cearenses na CBS, que contaram com a produção artística de Fagner entre 1978 e 1979.



Fonte: BEZERRA, 1978; MANASSÉS, 1979; TETI, 1979.

Por tudo isso, a importância de Fagner enquanto promovedor desses acontecimentos na CBS é revelada por esses sujeitos a partir das lembranças de seus percursos no interior da MPB, assim como nos jornais, que expressam uma memória que privilegia a imagem de Fagner nesse sentido. A crescente fama do artista no período, que acarretou em seu prestígio entre os dirigentes da gravadora, é também colocada como uma das principais razões para a realização desse trabalho no interior do selo Epic. Sobre isso é ele quem diz que:

[...] chega um momento em que você estando numa grande multinacional, ocupando um espaço, ocupando um espaço grande, você tem que dar resultado. *Então existia a responsabilidade também. Você não pode ocupar muito espaço e não dar resultado, então se eu estava fazendo aquele estrago todo dentro da gravadora, gravando quem eu queria, o resultado meu tinha que ser de vendagem. E eu era muito combativo, assim, aos profissionais da época [...] e eu batia nos caras, um dia eu cheguei na gravadora, numa reunião forte lá em São Paulo e falei: “essa gravadora não é mais do Roberto Carlos”. Ou foi: “não é só do Roberto Carlos”. Eu disse, claro, o Roberto foi sempre um grande vendedor e vendeu discos (Raimundo Fagner, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013, grifo meu).*

A fama alcançada na segunda metade da década de 1970 foi, segundo o artista, a legitimação para a sua atuação no selo Epic, escalando pessoas em que ele acreditava no potencial e gravando-as em disco. Sua fala revela, pois, uma posição de prestígio e de poder na CBS, justificada pela liberdade de gravar quem ele queria. De igual maneira, o artista expõe sua visão sobre a empresa naquele contexto ao narrar sobre o acontecido numa reunião em São Paulo, onde foi por ele dito que “essa gravadora não é mais do Roberto Carlos” ou “não é só do Roberto Carlos”, dando a entender que pela primeira vez em anos essa empresa passava por um novo momento no qual surgia um novo corpo de artistas que garantiria maior participação no mercado, antes restrita em grande medida somente aos altos índices de vendagem dos produtos fonográficos do artista capixaba.

Ele também expõe seu temperamento contestador no que diz respeito a sua relação com os profissionais da gravadora, revelando sinais de dificuldade em sua atividade no selo Epic.

Então o tempo da CBS foram tempos lindos, mas de muita briga com eles. Eu metia o cacete muito alto senão não teria feito aquilo. Tava sempre botando em jogo: “então eu não fico!”. Os caras me queriam. Então, quer dizer, tinha sempre uma história assim que foi muito legal porque muita gente pôde mostrar a cara (Ibidem).

A memória revelada por Fagner sugere um ambiente profissional em que se percebe certo grau de hostilidade, dado o seu enfrentamento contra “eles”. Sobre esses conflitos, esse aspecto particular não foi aprofundado pelo artista e pode ser compreendido como um silenciamento em torno de um tema que possivelmente lhe gera desconforto, mas que não pode ser compreendido como irrelevante para ele, uma vez que de alguma maneira essas contendas foram por ele mesmo mencionadas, num claro sinal de que esses acontecimentos

desgastantes permanecem em sua memória, mesmo passados mais de trinta anos. De forma semelhante, ele já denunciava em 1980 a existência de forças capazes de alterar o curso dos trabalhos alcançados até então no selo Epic, mas novamente sem mencionar de forma direta de quem se tratava, assim como sua estratégia de pôr em jogo sua permanência como contratado da CBS, de maneira que a citação seguinte guarda semelhança com o que foi por ele narrado em 2013. Sobre as possíveis interferências:

Nuvens negras, porém, começam a ameaçar os planos de Fagner. “De repente, pessoas estranhas estão penetrando, pessoas que não têm a menor intimidade dentro do trabalho”, conta ele. E já é certo que, se até o final deste mês Fagner e a CBS não entrarem num acordo, o cantor abandonará a companhia. “Convite não me falta”, diz ele. “Três gravadoras já me procuraram com ofertas interessantes” (RODRIGUES; ECHEVERRIA, 1980, p. 72).

Seu prestígio perante a empresa pode ser redimensionado através dessas últimas falas, as quais revelam a sua importância para a CBS a ponto do mesmo condicionar a sua presença em favor de maior liberdade, em especial no que se referia a produção dos artistas por ele escalados para o novo elenco da gravadora e da forma que melhor lhe conviesse. E isto, certamente, era fundamentado na convicção que ele tinha de sua importância para a companhia. Assim sendo e estabelecendo um paralelo com as falas dos artistas aqui já destacadas – em especial a de Manassés e Ricardo Bezerra, que explicitam com maior ênfase o crédito que o artista possuía na CBS – são compreensíveis as circunstâncias que favoreceram a inserção desses novos sujeitos no interior da gravadora, assim como a circulação de suas obras fonográficas no mercado de discos nacional de então. Entre essas produções, uma parte significativa esteve vinculada ao exercício de Fagner na condição de produtor artístico e diretor artístico, conforme exponho a seguir na tabela de produtos fonográficos por mim consultados e que registra alguns de seus trabalhos nessa área:

Quadro 7 – Lista de discos que contam com a produção artística e/ou direção artística de Fagner na gravadora CBS (selo CBS/selo Epic – 1977 a 1981)

(Continua)

ANO	ARTISTA	LP	SELO	DIREÇÃO ARTÍSTICA	DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
1977	Amelinha	Flor da Paisagem	CBS	Jairo Pires	Raimundo Fagner
	Fagner	Orós	CBS	Jairo Pires	Raimundo Fagner
	Robertinho de Recife	Jardins de Infância	CBS	Jairo Pires	Raimundo Fagner/Robertinho de Recife
1978	Fagner	Quem Viver Chorará	CBS	Jairo Pires	Raimundo Fagner
	Ricardo Bezerra	Maraponga	Epic/CBS	Jairo Pires	Raimundo Fagner
	Clodo, Climério e	Chapada do Corisco	Epic/CBS	*	Raimundo Fagner

(Conclusão)

1979	Clésio				
	Fagner	Beleza	CBS	Raimundo Fagner	Raimundo Fagner
	Manassés	Manassés	Epic/CBS	*	Raimundo Fagner
	Manduka	Manduka	Epic/CBS	Raimundo Fagner	Ivair Vila Real
	Patativa do Assaré	Poemas e Canções	Epic/CBS	Raimundo Fagner	Raimundo Fagner
	Robertinho de Recife	E Agora Pra Vocês	CBS	Raimundo Fagner	Robertinho de Recife/ Ivair Vila Real
	Teti	Equatorial	Epic/CBS	Raimundo Fagner	Raimundo Fagner
	Vários	Soro	Epic/CBS	Raimundo Fagner	Raimundo Fagner
1980	Banda Santarén	Santarén	Epic/CBS	Raimundo Fagner	Raimundo Fagner
	Fagner	Eternas Ondas	CBS	Raimundo Fagner	Raimundo Fagner
	Nonato Luiz	Terra	Epic/CBS	Raimundo Fagner	Raimundo Fagner
	Petrucio Maia	Melhor Que Mato Verde	Epic/CBS	Raimundo Fagner	Raimundo Fagner
1981	Copinha	Amando Sempre	CBS	Raimundo Fagner	Raimundo Fagner
	Fagner	Raimundo Fagner Canta en Español	CBS	*	Raimundo Fagner
	Fagner	Traduzir-se	CBS	Raimundo Fagner	Raimundo Fagner
	João do Vale	João do Vale	CBS	*	R. Fagner/Chico Buarque/Fernando Faro
	Patativa do Assaré	A Terra é Naturá	Epic/CBS	*	Raimundo Fagner

* A Direção Artística não é mencionada.

Fonte: elaborada pelo autor.

Tendo como base as informações dessa tabela e da fala do artista anteriormente destacada, outro ponto que merece destaque é a oportunidade que o selo Epic ofereceu aos artistas ali ingressados nos últimos anos da década de 1970 – alguns deles estreantes –, de maneira que a partir de sua narrativa é exposto em certo grau uma espécie de avaliação final da experiência da gravadora CBS no que diz respeito a criação de um novo elenco de artistas. Avaliações semelhantes são expostas pelos demais entrevistados, em especial no que se refere ao selo Epic enquanto espaço para a projeção de artistas iniciantes, em sua maioria de nordestinos, que possibilitou o surgimento de uma nova geração na MPB, inclusive através dos trabalhos de artistas que ainda hoje permanecem atuando profissionalmente no ambiente musical.

Ainda que analisadas individualmente, é possível identificar no conteúdo dessas narrativas aspectos que apontam para a manifestação de uma memória social entre esses sujeitos, que posiciona Fagner em lugar de destaque na realização desses acontecimentos. No que diz respeito a esse entendimento e a própria forma como a memória, enquanto categoria histórica se manifesta nas falas dos sujeitos aqui contidas, importa considerar algumas questões relevantes.

Os limites entre memória coletiva e individual devem ser aqui pensados enquanto manifestações específicas do próprio universo da memória tendo em vista que ela “remete a algo mais do que a um mundo pessoal, deixando transparecer a relação entre o indivíduo e o seu meio social, que toma mais abrangente o perfil da realidade estudada” (JUCÁ, 2011, p. 25). Nesse sentido, Portelli (2006, p. 127, grifos do autor) argumenta que toda memória é *social* e, justamente por isso, pode ser *compartilhada*, mas que sua gênese reside nas experiências individuais firmadas nas “reminiscências e nos discursos individuais”. A partir das formas como os sujeitos se põem no mundo e que por isso vivenciam experiências mediadas entre os seus semelhantes num processo que vai do individual ao social, da unidade ao grupo, a memória individual firmada na experiência assume um caráter social justamente pelo compartilhamento dessas mesmas experiências, de maneira que determinado acontecimento ganha sentido mais amplo para determinado grupo através do “processo coletivo de rememoração” (THOMSOM; FRISCH; HAMILTON, 2006, p. 85). Isto fundamenta a constituição de uma memória nunca encerrada em si, mas sim em constante movimento e estimulada pelos sentidos que determinados acontecimentos vão adquirindo no curso dos anos, fornecendo novos significados as experiências vividas e manifestadas a partir da relação entre passado e presente e a forma como um dado originário desse passado é evocado e refletido num momento posterior, influenciado por novos contextos. E é o que ocorre quando me ocupo em investigar os acontecimentos que marcaram uma fase específica da CBS com base na memória dos sujeitos ali partícipes, na qual se percebem transformações significativas que concorreram para a mudança da imagem desta empresa no panorama nacional.

Embora tais alterações realizadas sobre o perfil da gravadora não seja totalmente responsabilidade de Fagner – uma vez que o próprio artista, através de suas narrativas, não se posiciona no centro desses acontecimentos, mas sim se apresenta enquanto sujeito partícipe dessas realizações –, o que se observa em grande medida é a constituição por outros sujeitos de uma memória que privilegia sua colaboração para que se fossem alcançados os resultados aqui apresentados. As narrativas orais e o grande número das fontes hemerográficas aqui utilizadas convergem para o entendimento de que este artista desempenhou papel fundamental não só para a mudança de imagem da empresa, mas também para alguns dos principais acontecimentos ocorridos no círculo da MPB e do mercado fonográfico nacional, tendo em vista a expansão que a CBS adquiriu nesses ambientes através da nova formação do elenco do selo Epic.

E é justamente essa memória individual mediada no ambiente social que sugere isso, pois os artistas aqui entrevistados avalizam através de seus discursos essa importância atribuída a Fagner. De igual maneira, pode-se considerar que a crítica musical especializada concorreu para a construção dessa memória²⁴¹, em especial no que diz respeito as contribuições de Fagner através do selo Epic para a renovação da MPB no período, acarretando inclusive no surgimento de uma nova geração de sujeitos com dados culturais novos a serem inseridos no vasto mosaico da arte musical brasileira.

Por isso, o que se destaca de maneira geral no contato com diversas narrativas que relembram os anos de atividade do selo Epic e seu objetivo de constituir uma nova imagem para a CBS é a atribuição dada a Fagner pelas narrativas aqui incorporadas enquanto personagem essencial nesse processo. É, pois, uma memória social fundamentada no compartilhamento de impressões que corroboram para esse tipo de leitura, no qual o individual fala sobre esse tempo deixando perceber nas entrelinhas de suas leituras uma memória que não é só sua, mas sim também pertencente a um determinado grupo formado por indivíduos que compartilharam posições semelhantes nos anos em questão.

5.2.3 Os LPs *O Melhor 80* e *Soro*: os limites entre a prática comercial e o estímulo à produção de vanguarda expressados na imagem que a CBS buscou constituir sobre si e seus artistas.

A formação de um novo elenco de artistas foi levado a efeito pela gravadora CBS no final da década de 1970, obtendo nesse período amplo destaque no cenário musical nacional. A projeção desse grupo de artistas estreantes, em sua maioria natural do Nordeste brasileiro, fortaleceu-se em grande medida nesse período e possibilitou que a CBS adentrasse no mercado fonográfico por outras vias que não fosse aquela sua principal, firmada nos êxitos comerciais de Roberto Carlos, de maneira que, com essa crescente participação nesse mercado fundamentada no exercício artístico desses sujeitos, é possível visualizar um novo momento no interior da MPB, de forma semelhante ao que foi visto no início da década de 1970 e em especial durante o ano de 1973, com o surgimento daqueles artistas que, assim

²⁴¹ De maneira geral, os periódicos são aqui compreendidos na qualidade detentores de memória em razão das informações neles contidos sobre um tempo passado e com potencial de revelar aspectos significativos ao ser consultado no presente, contribuindo para tanto na reconstrução de determinado tempo histórico. Sobre isso, Portelli (2013) relaciona a oralidade com a escrita, afirmando que ambas “não existem separadamente” e que a escrita é resultante de “fontes orais perdidas” (Ibidem. p. 30). De maneira semelhante, Fentress e Wickham (1992, p. 22) argumentam que “Portanto, escrever não só congela a memória como a congela sob formas textuais que evoluem de maneira bastante diferente das que servem a memória oral”.

como Fagner, perseveraram no empreendimento de seus projetos profissionais²⁴². A fim de expor esse novo cenário, vale a pena conferir a citação a seguir, extraída do jornal *Tribuna da Imprensa*, de julho de 1980.

Muito se tem falado dos caminhos, novos ou não, pelos quais está seguindo a música popular brasileira. São cantoras que marcam sua presença, são grupos de diversas regiões que procuram mostrar e orientar tendências. Enfim, um movimento sempre maior em busca de caracterizar um trabalho, seja ele urbano ou agreste, fale ele de amor ou de problemas sociais, suave como um bolero ou agressivo como um rock, o que se sente em cada caso é a busca maior que é a da criação. E em meio a essas manifestações musicais vários nomes foram se pondo. Cantores e compositores que deixaram o Nordeste, o interior do Brasil, vinha buscar no Sul o público que compartilhasse suas emoções, suas ânsias e seus apelos. Alguns já trilhavam há tempos e traziam uma bagagem de considerável valor. Outros, novatos ainda, emergiam da força de suas propostas. *E por um feliz trabalho de suas gerências, essas forças retirantes do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Minas Gerais, entre outros Estados, foram acolhidas pela CBS e, através de um trabalho de muito dinamismo, crença na capacidade individual e em grupo de todos eles, com os olhos bem abertos para a nossa realidade musical, esses cantores e intérpretes vieram a se tornar uma grande força da atual música popular, provocando com seus cantares o despertar do grande público. Em vista da força e postura desse grupo, foram reunidos sob um mesmo LP, já colocado na praça e realisticamente batizado de O Melhor de 80 do Movimento Musical Brasileiro, onde o público poderá tomar contato, ao mesmo tempo, com os trabalhos de Raimundo Fagner (Quem Me Levará Sou Eu/Revelação), Zé Ramalho (Vila do Sossêgo/Admirável Gado Novo), Ednardo (Enquanto Engoma a Calça/A Manga Rosa), Amelinha (Frevo Mulher), Elba Ramalho (Não Sonho Mais), Zé Geraldo (Cidadão), Terezinha de Jesus (Vento Nordeste), Geraldo Azevedo (Bicho de Sete Cabeças) e Walter Franco (Vela Aberta)* (HALLEN, 1980, p. 11, grifo meu).

Nesse período, torna-se cada vez mais perceptível a inserção desses novos artistas no ambiente musical nacional, favorecendo tanto a renovação da música brasileira com os novos dados culturais por eles fornecidos em suas obras de maneira geral como também a CBS que, através da adoção de uma nova orientação comercial fundamentada no trabalho desses sujeitos, readquiriu sua força comercial até então abalada principalmente pelo declínio da Jovem Guarda enquanto seu principal gênero musical de sucesso. De igual maneira, esse novo momento da gravadora atraiu em grande medida a atenção de vários críticos musicais e jornalistas que passaram a elogiar sua nova imagem.

Portanto, percebe-se através da ação da CBS no que diz respeito a essa nova orientação comercial, assim como na abordagem dada pelos críticos ao assunto, a construção de uma ideia que sugere o surgimento de uma nova geração e, mais especificamente, de um

²⁴² Ao se referir à importância do ano de 1973 para a MPB Albuquerque (2013a, p. 29) se vale da definição “Geração Pós-Tudo”, empregada pelo jornalista José Teles em artigo publicado no *Jornal do Comércio* de Pernambuco em 2013. A justificativa para isso reside na força de expressão trazida pelos novos sujeitos surgidos naquele período, sendo eles, na visão do autor, “artistas com assinatura própria, que não cabiam nos escaninhos existentes”. O autor prossegue dando a conhecer seu entendimento nos seguintes termos: “A tal geração não se resumia a eles, mas com esse recorte tem-se a ideia do quanto eram coloridas as audições do caleidoscópio sonoro lançado naquele ano” (Ibidem, p. 30).

novo movimento musical, tanto é que alguns textos jornalísticos apontam para o que estava sendo entendido como “Movimento Musical Brasileiro” (MMB), definição amplamente exposta em especial no ano de 1980 tanto nos periódicos como também pela gravadora CBS. No que diz respeito a esta última, é evidente a sua intencionalidade em destacar essa nova orientação comercial numa perspectiva de atribuição de maior importância para o ambiente artístico nacional ao lançar em 1980 um LP no formato de coletânea, denominado *O Melhor 80 – Movimento Musical Brasileiro*, contendo os principais êxitos comerciais lançados por esses artistas entre os anos de 1978 e 1980, sendo a maior parte dos fonogramas originários de produtos vinculados a etiqueta Epic²⁴³.

A função utilitarista de identificação desse grupo de artistas enquanto um novo movimento musical em muito se assemelha àquilo praticado no início da década de 1970, precisamente no momento de surgimento dos artistas cearenses no plano nacional e que foram identificados pela imprensa como *Pessoal do Ceará*. E assim como foi nesse caso, é possível visualizar a intenção da gravadora CBS em circunscrever esses sujeitos, tipificando os seus trabalhos e gerando nessa prática uma nova modalidade de sondagem comercial, fundamentada naquilo que ficou conhecido como “*boom* nordestino” na música popular brasileira. Tal prática se fundamentou na necessidade de segmentar a produção musical no âmbito do mercado, a fim de haver nesse universo um melhor gerenciamento sobre esses trabalhos e no direcionamento de seus produtos para os variados grupos de consumidores de discos no país. Isso se torna evidente a partir das organizações internas das gravadoras e em especial no que diz respeito a distribuição de seus elencos em selos específicos. E este é o caso da CBS que apostou na sua expansão comercial se valendo do selo Epic e sua atividade de produção e difusão das obras fonográficas ali produzidas, podendo inserir nesse mercado um número significativo de produtos vinculados aquilo que era compreendido como gênero musical “regional”, mas que na prática indicava uma produção muito mais vasta do que esse termo sugere a princípio²⁴⁴.

²⁴³ As únicas exceções são as faixas musicais de Fagner – *Quem me Levará Sou Eu e Revelação* – e Amelinha – *Frevo Mulher*, ambas lançadas originalmente pelo selo CBS mas que neste LP estão vinculadas ao selo Epic. (MANDUKA, DOMINGUINHOS, 1980, lado A, faixa 1; CLODO; CLÉSO, 1980, lado B, faixa 3; RAMALHO, 1980, lado B, faixa 2).

²⁴⁴ Sobre a tipificação praticada no discurso de alguns críticos musicais e no mercado fonográfico de maneira geral no que se refere a música promovida pelos sujeitos naturais do Nordeste, já tive a oportunidade de discutir sobre as limitações importadas por esse entendimento. No que diz respeito aos artistas surgidos na segunda metade da década de 1970 através das atividades do selo Epic, o que se observa é a variedade de elementos culturais locais e globais incorporados em suas obras, de maneira que o entendimento simples sobre os seus trabalhos enquanto música puramente nordestina – e aqui me refiro a uma noção reducionista de suas potencialidades gerais – não se sustenta, dada a natureza híbrida neles manifestadas.

Quanto a essa última afirmação, embora esse período tenha ficado conhecido como o de maior projeção dos artistas naturais do Nordeste, é preciso que se diga que ao mesmo tempo em que a CBS, através do selo Epic, buscou adquirir fama enquanto promotora de um novo surgimento geracional fundamentado na “música regional”, a mesma tinha ciência de que seu novo elenco se alinhava àquela faixa de consumo tida como de prestígio, notadamente fundamentada no círculo da MPB e que, portanto, extrapolava essa noção limitada dada a esta representação para além de um gênero musical específico. Portanto, embora houvesse a tentativa de constituir sobre esses artistas a imagem de promovedores de uma música tipificada naquela noção reducionista sobre o Nordeste, a CBS parecia ter ciência de que o exercício artístico desses sujeitos em si estava para além dessa definição, o que possibilitou inclusive que ela passasse a atuar com maior vigor na disputa existente no interior do mercado da MPB. Assim, “[...] a MPB passou a dividir espaço tanto com segmentos já constituídos, tais como o regional e o sertanejo e outros emergentes” (DIAS, 2000, p. 75), num ritmo de incorporação do global ao local e fundamentada na mundialização da cultura, resultante em grande medida dos processos de hibridação cultural, tão recorrente nos exercícios artísticos mais variados.

Nesse cenário, a atividade do selo Epic foi amplamente valorizada especialmente entre os críticos musicais que passaram a reconhecer este espaço da gravadora CBS como um ambiente que propiciou o surgimento de uma nova geração no interior da MPB – ao mesmo tempo que possibilitou a expansão do elenco de artistas da CBS – e essa realização é também creditada em grande medida a atuação profissional de Fagner neste selo, de maneira que sua imagem é constantemente posicionada em lugar de destaque entre essa geração, como foi na ocasião do lançamento do LP coletânea vinculado ao selo Epic anteriormente citado e que trouxe alguns dos artistas surgidos no período. Sobre isso:

Durante mais de uma década a poderosa CBS, no Brasil, foi conhecida apenas como “a gravadora do Roberto Carlos”. Nos dois últimos anos, principalmente pela atuação interna do catalizador (sic) Fagner, a empresa formou um cast próprio e agora já rentável. Com isso pode lançar **O Melhor de 80 do Movimento Musical Brasileiro**, apenas reunindo sucessos de seu selo (SOUZA, T., 1980a, p. 7, grifo do autor).

O entendimento sobre o surgimento desses sujeitos enquanto um sinal de renovação na MPB esteve presente em muitos textos jornalísticos do período e foi bastante útil para a CBS justamente por valorizar suas atividades, dando-lhe prestígio perante grande parte dos críticos musicais. Para compreender esse momento, é preciso ter em mente que até a primeira metade da década de 1970 ela, por ser “conhecida por seus esquemas de vendas populares” (BAHIANA, 1976d, p. 35), não tinha tanto respaldo como aquelas gravadoras dedicadas a

difusão de artistas e produtos ligados ao segmento da MPB – como foi o caso da Phonogram, que detinha entre seu elenco artistas como Chico Buarque, Elis Regina, Maria Bethânia, entre outros. Nesse aspecto, levando em consideração o enfraquecimento de sua participação no mercado fonográfico nacional, a mesma buscou renovar sua imagem expandindo seu elenco de artistas fundamentada na exploração da MPB enquanto expressão musical socialmente valorizada (NAPOLITANO, 2002a). Nesse sentido, a CBS buscou estabelecer, através da formação deste elenco, uma atuação comercial fortalecida a partir da dedicação voltada para aquilo que Napolitano (Ibidem, p. 5) chama de “popular-qualitativo”, abandonando gradativamente a sua aplicação no pólo “popular-quantitativo”. Sobre esses dois pólos e suas representações no interior do mercado fonográfico, é ainda este autor que diz que:

[...] o sucesso do pólo “popular-quantitativo” (sambão, música kitsch, soul brasileiro, canções românticas em inglês) não conseguia compensar os riscos de não possuir um elenco estável de compositores-intérpretes, algo como um pólo “popular-qualitativo”, bem como um conjunto de obras de catálogo, de vendas mais duráveis ao longo do tempo (Ibidem, p.5).

Sobre a aplicação da CBS em criar um elenco de artistas atuantes no ambiente da MPB, em especial no segmento tido por alguns jornalistas como de vanguarda, e o impacto desta nova imagem da empresa junto a parcela da crítica musical especializada no período:

Para Fagner, era a chance de criar e dirigir um projeto de importância musical; para a gravadora, a oportunidade de ganhar o respeito da crítica. Reativou-se o selo Epic, hoje com 31 artistas (entre eles Amelinha, Zé Ramalho, Robertinho de Recife, Petrucio Maia) possivelmente considerados invendáveis pela gravadora e doze dos quais gravaram sob a produção de Fagner. O cantador e poeta repentista Patativa do Assaré é, certamente, uma de suas mais brilhantes produções. O selo nem começou nem funciona segundo as regras normais para uma empresa que produz (RODRIGUES; ECHEVERRIA, 1980, p. 72).

Essa reorientação comercial voltada para a produção musical alinhada ao ideal de MPB enquanto segmento de prestígio – que rendia um ritmo de vendas por vezes não imediato, mas perene no curso dos anos – possibilitou que a CBS adquirisse o respeito de grande parcela dos críticos musicais, atentos às transformações ocorridas no seu modo de operar no mercado, precisamente acerca do investimento sobre os trabalhos artísticos desses novos sujeitos fundamentados na MPB enquanto gênero musical de prestígio. Sobre isso, basta lembrar das exposições de Morelli (2009) no que diz respeito a ação da crítica musical em oposição ao gosto popular e seu modo de legitimar determinados sucessos, assim como as conceituações referentes a “artista de prestígio” e “de consumo”.

Portanto, tido como um espaço importante na gravadora CBS para a produção musical voltada para a MPB, especificamente naquilo que se distancia em certa escala de uma produção puramente comercial, o selo Epic abrigou artistas e de seu interior foram lançados

produtos fonográficos por vezes compreendidos como pouco convencionais para o que costumava ser produzido pela maioria das gravadoras. Isto fica claro quando este selo é destacado na citação por sua importância musical enquanto manifestação artística, num sentido que certamente se distancia daquelas produções que comumente utilizam modelos padronizados de sucesso, mas que, por outro lado e ao contrário do que a citação anterior sugere, conseguiu alcançar bons índices de vendas com alguns desses artistas, e que entre eles há os que permanecem até hoje atuando profissionalmente na área musical. Por isso, mesmo compreendendo um produto fonográfico como resultante do exercício de liberdade criativa e desvincilhado desses modelos padrão, não é possível concebê-lo como algo alheio à natureza comercial, dada a motivação primeira de sua produção que é ser oferecido comercialmente no mercado fonográfico. Em outras palavras, o disco, independente das motivações que concorreram para a sua formulação, assim como dos recursos adotados para tal, é, por essência, um bem de consumo a ser oferecido para quem quer que se disponha a adquiri-lo e consumi-lo.

Baseado no que foi exposto até então, o que se percebe nesse momento específico da gravadora CBS é: em primeiro lugar, a importância que esta empresa adquiriu entre a imprensa de maneira geral pela difusão de novos trabalhos musicais no mercado nacional de discos; em segundo, a importância comercial que a constituição de um novo elenco de artistas proporcionou a CBS, possibilitando que ela atacasse no mercado por outras frentes mais diversificadas e que não fosse somente aquela garantida pelos êxitos de Roberto Carlos; em terceiro, a atribuição dada a Fagner enquanto um dos principais responsáveis por essa realização, em especial por inserir nestas gravadoras artistas em sua maioria cearenses e ainda entre eles Amelinha que, junto com Zé Ramalho e ele próprio, representou o “trio de ferro” dessa empresa, na avaliação do jornalista José Nêumanne Pinto (PINTO, 1980, p. 8).

Figura 34 - Juntamente com Fagner, o então casal Amelinha e Zé Ramalho representaram os artistas que obtiveram maiores êxitos comerciais nessa nova fase da CBS nas transições das décadas de 1970 para 1980. Amelinha, apesar de ser incluída entre a geração de novos valores dessa empresa, lançou seus LPs pela marca CBS – assim como Fagner – enquanto Zé Ramalho compôs de forma direta o novo elenco do selo Epic, tendo seus discos lançados vinculados a essa etiqueta. Imagem disponível no blog *Coisa de Cearense*.



Fonte: COISA DE CEARENSE, 2016.

Sobre a importância de Fagner, Amelinha e Zé Ramalho para a gravadora CBS, os dados do NOPEM na transição das décadas de 1970 para 1980 atestam os seus êxitos comerciais. Na lista divulgada por essa empresa de pesquisa de mercado, Zé Ramalho ocupou em 1979 a 16ª posição com seu LP *Zé Ramalho* (RAMALHO, 1978). No ano seguinte, Amelinha²⁴⁵ e Fagner figuraram na lista em 3º e 37º lugares respectivamente, a primeira com

²⁴⁵ No que diz respeito em especial a Amelinha e Zé Ramalho, Tárík de Souza discorreu em 1980 sobre o nível de êxito por eles alcançados nos primeiros meses daquele ano, após o lançamento e altos índices de vendagem dos LPs *A Peleja do Diabo com o Dono do Céu* e *Frevo Mulher*, de Zé Ramalho e Amelinha, respectivamente (RAMALHO, 1979; AMELINHA, 1979), ambos oferecidos no mercado pela CBS no final de 1979. Sobre isso: “Com seus novos discos acima do marco das 100 mil cópias (*A Peleja do Diabo com o Dono do Céu* já vendeu

o Compacto *Foi Deus Quem Fêz Você/Galope Razante*²⁴⁶, e o segundo com o compacto *Noturno/Asas* (AMELINHA, 1980; FAGNER, 1979; NOPEM PESQUISAS DE MERCADO, 1979, 1980).

Nesse cenário, Fagner é exposto como mediador entre alguns desses sujeitos e a CBS, assim como um dos principais articuladores daquilo que ficou conhecido como *Movimento Musical Brasileiro*, sendo a ele atribuída inclusive a posição de “líder não confesso” deste grupo de artistas (PINTO, 1980, p. 8)²⁴⁷. O entendimento desse grupo enquanto movimento musical foi, muito provavelmente, um recurso propagandístico da própria gravadora para valorizar a sua nova fase e imagem no mercado fonográfico, atribuindo às suas últimas atividades uma importância ímpar para a história da MPB. Sobre isso, não é minha intenção negar essa importância, mais sim refletir sobre o contexto que favoreceu a promoção desses sujeitos, de maneira que essa busca por uma nova imagem por parte dessa empresa possivelmente a tenha estimulado a criar igualmente uma imagem sobre esses artistas, firmada num ideal que sugere a coesão entre suas obras e assentada especialmente na origem comum que muitos deles partilhavam – o Nordeste brasileiro.

Por isso, o LP *O Melhor 80* é representado no contexto em questão enquanto afirmação da ideia de um novo movimento no interior da MPB, proporcionado pela atuação dos artistas do selo Epic inseridos nesse produto, e esse entendimento pode ser interpretado como atribuição valorativa a este período da CBS por ela mesma, ao imprimir nesse disco esta identificação de movimento, considerando-o como a síntese das realizações do selo Epic enquanto espaço de organização de novos artistas e ferramenta de novas incursões da gravadora no mercado fonográfico brasileiro. Ou seja, esse LP parece portar em si mais do que sua simples natureza comercial na qualidade de um tipo específico de produto fonográfico

105 mil e Frevo Mulher, 118 mil), a dupla Zé Ramalho e Amelinha, paraibano e cearense, a partir deste fim de semana corre o Nordeste apresentando as músicas de maior sucesso dos dois artistas. Fortaleza, Natal, Campina Grande, Brejo do Cruz (um show na praça central da cidade onde nasceu Zé Ramalho), João Pessoa, Recife, Aracaju e Salvador estão no roteiro que vai até o dia 30 de abril, através dos palcos de clubes, teatros e ginásios” (SOUZA, T., 1980b, p. 7).

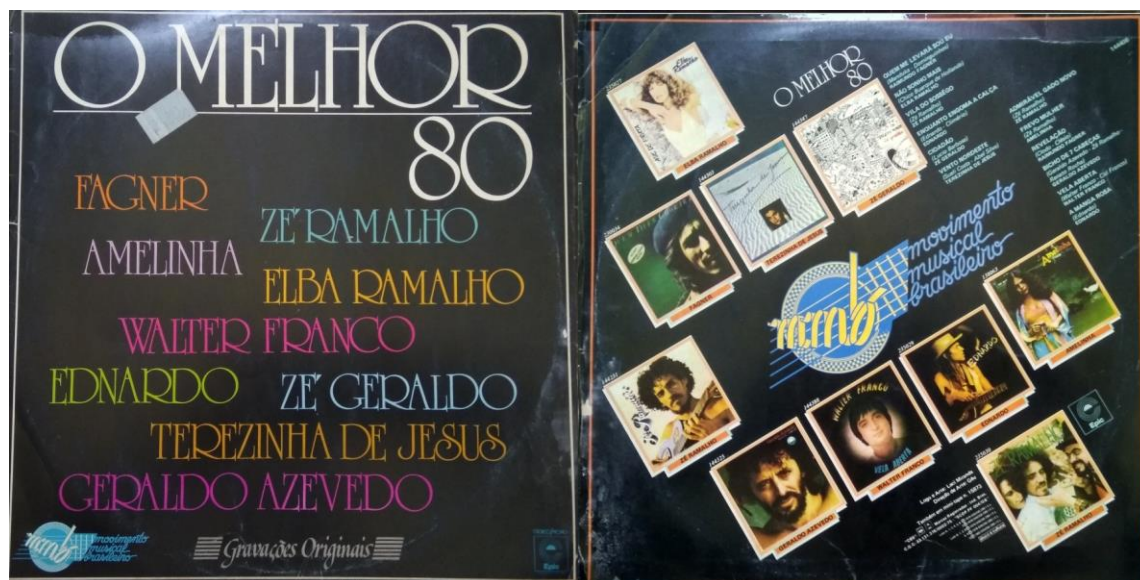
²⁴⁶ Sobre o sucesso da canção *Foi Deus Quem Fez Você*, sua difusão e o impacto na carreira de Amelinha: “‘Foi Deus Quem Fez Você’, de Luís Ramalho, segunda colocada no Festival MPB 80, representa um fato inédito na história do rádio moderno: durante o mês de julho, pela primeira vez uma mesma música alcançou o primeiro lugar entre as mais executadas nas faixas AM e FM, tanto no Rio como em São Paulo. Sua intérprete, a cearense Amélia Cláudia Collares, a Amelinha, de 29 anos, entra na década de 80 com dois sucessos. O primeiro, ‘Frevo Mulher’, de seu marido, o cantor e compositor Zé Ramalho, tornou conhecida a cantora que chegou ao sul apadrinhada por seu conterrâneo Raimundo Fagner” (O SUCESSO que estourou nas paradas, 1980, p. 129).

²⁴⁷ No que diz respeito a sua liderança, embora a imprensa atribua a ele tal posição, o mesmo declarou em 1979 que “O trabalho é coletivo e não sou vedete do selo nem dono de ninguém. Meu principal trabalho é dar condições para que as pessoas criem. Nisso sou ajudado por outras pessoas já íntimas desse processo de abertura artística” (CHRYSOSTOMO, 1979, p. 25), dando a entender que toda essa atividade de articulação com novos artistas e inserção dos mesmos na montagem geral do elenco do selo Epic não pode ser atribuído somente a ele, mas sim também a outros profissionais envolvidos.

do modelo coletânea e que, justamente por isso, é um produto que reúne alguns sucessos fonográficos em voga no período²⁴⁸, possuindo por essa razão maior apelo mercadológico. Mais do que isso, ele comporta uma nova mensagem da CBS direcionada tanto para o mercado de maneira geral como para aqueles aplicados em acompanhar os rumos da música brasileira, mensagem essa assentada na ideia de que aquele disco resumia toda a atividade exitosa realizada no selo Epic desde a sua conversão em espaço para a organização de novo elenco na CBS e que essa organização acabou por gerar como contribuição para a MPB o surgimento de um novo movimento musical brasileiro, evocação essa permeada de intencionalidades que, levando em consideração as necessidades da empresa de se fortalecer no campo fonográfico, assumiu na prática uma natureza muito mais comercial do que puramente artística. Tal ação se adéqua àquela expressão popular que diz que *o olho do dono que engorda o gado*.

Assim, é possível visualizar em vários detalhes gráficos do LP a afirmação da ideia de movimento musical que a CBS desejou propagar no ambiente artístico e comercial.

Figura 35 - Capa e contracapa do LP *O Melhor 80* (VÁRIOS, 1980), com a indicação dos nomes dos artistas presentes na coletânea e imagens das capas dos LPs originários das músicas nele contidos.



.Fonte: VÁRIOS, 1980.

²⁴⁸ No curso deste trabalho, abordei os primeiros grandes êxitos de Fagner. Tanto *Revelação*, que foi amplamente executada nas rádios em 1979 como *Quem Me Levará Sou Eu*, vencedora do Festival 79 da TV Tupi naquele mesmo ano, são dois exemplos da crescente penetração do trabalho do artista na sociedade. No entanto, é preciso dizer que Amelinha foi outra artista exitosa entre 1979 e 1980 com a canção *Frevo Mulher*, lançada no último ano da década de 1970 no LP homônimo. Sobre o sucesso dessa música, Amelinha se recorda que: “[...] e quando ele sai, ele é disco de ouro, 176 mil cópias. De 12 mil pra 176 mil cópias ali. Aí pronto. Começa a confusão, aí nós vamos fazer excursão “Frevo Mulher”, aí fomos pra todo o Brasil cantando, né? Aí eu nem tava acreditando naquilo” (*Amelinha*, Fortaleza – CE, 14 ago. 2013).

Figura 36- Detalhes do LP *O Melhor 80*, com destaque para a marca *MMB - Movimento Musical Brasileiro*. Tal marca evocativa se encontra em várias partes deste produto – capa, contracapa, selos e encarte. Acima: Detalhe do canto inferior esquerdo da capa em que se vê a evocação da CBS para a ideia de um movimento musical no âmbito das produções do selo Epic; abaixo (esquerda) Detalhe do centro da contracapa onde se vê novamente a referida marca; abaixo (direita) Encarte do LP *O Melhor 80* com a sigla e seu significado no centro. A imagem de várias pessoas reunidas reforça a ideia de mobilização artística que a CBS desejou transmitir.



.Fonte: VÁRIOS, 1980.

Figura 37 - Selos do LP *O Melhor 80*. Nota-se que ao invés de nomeá-lo assim como é identificado na capa, usa-se a expressão *Movimento Musical Brasileiro*, transmitindo a ideia de que este produto resulta dos trabalhos desses artistas reunidos sobre uma proposta comum.



Fonte: VÁRIOS, 1980.

Através da análise dessas imagens, é possível encarar este LP enquanto produto que anuncia em sua estrutura a afirmação das realizações da CBS no período pela via do selo Epic, muito embora a primeira vista não pareça se tratar de uma produção fonográfica especial ou de elaboração complexa – levando em consideração que não há em seu conteúdo qualquer registro musical inédito –, mas sim um lançamento simples, uma coletânea de alguns sucessos que adentrou no mercado como opção barata para os consumidores, dado que os custos para a fabricação de um produto dessa natureza é inferior ao de uma produção fonográfica inédita²⁴⁹. Mas esse produto, justamente por trazer em seu corpo a invocação de movimento musical, assume um caráter valorativo da gravadora e para ela própria, afirmando a importância que as atividades elaboradas no interior do selo Epic teve para o panorama geral da música brasileira.

Tendo em vista essas intencionalidades da CBS juntamente com os discursos veiculados na imprensa no período acerca do surgimento de uma nova geração musical, é perceptível que de fato houve a inauguração de um novo momento na MPB através da ação desta gravadora de expandir seu elenco de artistas. No entanto, é preciso considerar que esse

²⁴⁹ E aqui é importante diferenciar esse tipo de coletânea daquele tipo que expus aqui anteriormente e que diz respeito às trilhas sonoras de telenovela, pois diferente destas que eram estruturadas a partir de fonogramas de gravadoras diversas, a coletânea *o melhor 80* é formada por fonogramas originários da CBS, em sua maioria do selo Epic.

surgimento não foi orquestrado num regime de organização de propostas entre os sujeitos partícipes desse processo, mas sim orientados por suas capacidades individuais de criação²⁵⁰, embora houvesse em certo grau diálogos culturais entre esses sujeitos. Sobre isso, o que se torna possível visualizar é um acontecimento factual – o surgimento de novos sujeitos ativos no ambiente da MPB, uma nova geração em atuação – mas que se buscou construir uma memória de movimento coeso por parte da CBS enquanto empresa que visava destacar, através do LP *O Melhor 80*, a sua importância no cenário musical nacional a partir de sua contribuição para a cultura do país de maneira geral, o que em parte é justificável a gravadora buscar evocar para si essas qualidades, mas que, quando se observa suas necessidades de crescimento mercadológico em contextos adversos – o enfraquecimento após o declínio da Jovem Guarda e a crise no setor fonográfico eclodida no final da década de 1970 –, acaba por manifestar outras dimensões já citadas e que não se restringem somente a essas apregoadas em seu discurso.

Avançando um pouco mais nessa discussão que visa refletir sobre a atuação do selo Epic e dos seus artistas contratados e tendo como foco central a participação de Fagner nos trabalhos daí resultantes, assim como acerca dos diálogos culturais estabelecidos entre alguns desses sujeitos no período, importa destacar a presença de Fagner que desempenhou fundamental papel para aquele que pode ser considerado um dos principais acontecimentos coletivos realizados no interior do selo Epic²⁵¹ que foi o projeto *Soro*, resultante da somatória

²⁵⁰ O entendimento sobre as individualidades presente entre os artistas do selo Epic é expressada por Fagner que afirmou seguinte: “Muitas vezes os trabalhos são bastante diferentes. A lista dos artistas contratados é grande e seria ingenuidade querer supor que Amelinha, por exemplo, seja a mesma coisa que Terezinha de Jesus ou Elba Ramalho. Telma Soares, por conseguinte, já tem outra posição musical. E assim por diante: Teti não pode ser comparada com Ednardo ou Zé Ramalho, Jorge Mautner ou Grupo Bendego. Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Cerino, Robertinho de Recife, o poeta Patativa do Assaré, Clodo, Climério e Clésio, Walter Franco, Cátia de França, todos são contratados do Epic” (CHRYSTOSTOMO, 1979, p. 25).

²⁵¹ Como exemplo, destaco a realização de um projeto coletivo capitaneado por Ednardo no mesmo período e que contou com um expressivo número de artistas cearenses, em sua maioria desconhecidos no plano nacional. O LP *Massafeira* (VÁRIOS, 1980a), que teve a direção artística e de produção feita por Ednardo e resultante do festival *Massafeira Livre*, realizado em Fortaleza em março de 1979, também foi um produto originado no interior do selo Epic no período. Sobre este LP e levando em consideração o ponto de vista comercial da empresa, é perceptível que tal produto visava a inserção de novos talentos do Ceará no plano nacional, atendendo em certa medida ao projeto de montagem de um novo elenco no selo Epic e construção de uma nova imagem da CBS, fundamentada no encorajamento de trabalhos tidos como de vanguarda, portanto firmado na lógica aparentemente oposta entre comercial e cultural – e aqui tomo como parâmetro as noções apontadas por Morelli (2009) no que diz respeito a categorização de “artista de prestígio” e “artistas de consumo”. Sobre isso, é Ednardo que fala sobre este LP: “A proposta desse disco é que ele sirva de abertura para que cada um batalhe seu próprio lance. Se aqui em São Paulo e no Rio o artista encontra dificuldade, a barra no Nordeste é ainda maior. É por isso que eu acho ‘Massafeira’ um disco subversivo para o mercado brasileiro, não em seu sentido político, mas mercadológico” (EDNARDO procura o fio da meada, 1980, p. 21, grifos meus). Ou seja, ao passo que novos sujeitos contribuem para a possibilidade de expansão do elenco do selo Epic e maior participação da CBS no mercado nacional de discos, os mesmos, através de seus trabalhos, são circunscritos num plano de mercado que os posicionam numa categoria de baixo apelo comercial, notadamente naquilo que se afasta da adesão às fórmulas de sucesso, adquirindo assim a simpatia da crítica musical.

do exercício artístico de alguns contratados da CBS com outros sujeitos atuantes em espaços diversos da arte e da cultura²⁵². Esse projeto reuniu vários sujeitos atuantes no ambiente da música, da poesia, das artes plásticas, entre outros, e concorreu para o lançamento de um LP coletivo com características singulares em termos comerciais, uma vez que o disco sonoro é considerado nesse caso específico como um complemento de todo o produto, investido de encartes com imagens, fotografias, textos e desenhos resultantes dos exercícios artísticos dos envolvidos. Sobre esse produto fonográfico e seus colaboradores:

Vem aí o álbum fonográfico-literário-visual intitulado *Soro*. Produzido por Raimundo Fagner, consta de um disco acompanhado de 20 lâminas com reproduções de textos, poemas, fotos e trabalhos gráficos. Participaram da experiência os fotógrafos Lena Trindade e Cafi, os cartunistas Cassio Loredano e Mino, o teatrólogo Aderbal Junior e os poetas Patativa do Assaré, Capinam, Ferreira Gullar, Abel Silva, Fausto Nilo e vários inéditos. Ao microfone, talentos igualmente variegados: Belchior, Fagner, Nubia Lafayette, Dominginhos, Geraldo Azevedo, Manassés, Cirino, Pedro Soler, etc. Um estimulante picadinho cultural (SOUZA, T., 1979c, p. 7).

Idealizado a partir de uma perspectiva que buscou favorecer o diálogo entre diversas linguagens artísticas, o projeto *Soro*, concretizado em LP em 1979, teve em Fagner o seu maior articulador, sendo ele responsável inclusive de levar o projeto à gravadora. Sobre isso: “O projeto acabou vendido à CBS via Fagner – ‘e é isso que eu acho, sinceramente, o maior milagre, que qualquer gravadora tenha topado um produto desses, e realizado mesmo” (BAHIANA, 1979a, p. 7).

Apesar do envolvimento do artista nas atividades do selo Epic e da liberdade criativa a ele conferida na empresa, assim como a posição de destaque que ele adquiriu ali no período como produtor artístico e diretor artístico²⁵³, o mesmo demonstra em sua fala à jornalista Ana Maria Bahiana certo grau de espanto ao ter a proposta desse projeto aceita pela gravadora. Resta-me supor que a natureza coletiva, assim como as faixas sonoras pouco convencionais – distribuídas entre temas instrumentais, declamações de poemas e interpretações de canções – além dos elementos artísticos complementares e que certamente exigiu um gasto maior para a CBS em impressões gráficas do que o de costume em relação aos produtos fonográficos convencionais – que contam com a capa do disco e por vezes um encarte com letras musicais e demais informações –, seriam razões suficientes para que a direção geral da CBS não se interessasse pela realização deste LP, julgando-o como detentor de reduzido potencial

²⁵² Vários foram os participantes do LP *Soro* em seu conjunto. Entre tantos, destaco as presenças de: Abel Silva, Belchior, Cirino, Dominginhos, Fausto Nilo, Ferreira Gullar, Geraldo Azevedo, Manassés, Nonato Luiz, Nubia Lafayette, Patativa do Assaré, Pedro Soler, Aderbal Junior, Albano, Brandão, Cafi, Capinam, Cassio Loredano, Cecília Meirelles, Climério, Clodo, Gentil, Hélio Rola, Juarez Fonseca, Lena Trindade, Luis Capelo, Marcos Guilherme, Mino, Ricardo Bezerra.

²⁵³ Coube a Fagner a direção artística e a direção de produção do LP *Soro* (VÁRIOS, 1979).

comercial. No entanto, a mesma aceitou, e isso se justifica muito provavelmente pela importância que Fagner adquiriu para empresa no período, mostrando mais uma vez sua mediação entre os artistas do selo Epic e a gravadora em questão.

Figura 38 - Registro fotográfico de Patativa do Assaré na companhia de Fagner, possivelmente durante o período de trabalho do projeto coletivo *Soro*. Fagner foi um dos maiores entusiastas da poesia popular de Patativa, musicando algumas de suas obras e gravando-as em discos, assim como possibilitando que o poeta da Serra de Santana viesse a registrar seus poemas em dois discos, ambos lançados pelo selo Epic, sob sua produção artística (ASSARÉ, 1979; 1981). Imagem disponível no encarte do LP coletivo *Soro*.



Fonte: VÁRIOS, 1979.

A ação de Fagner enquanto articulador desse projeto se evidencia quando ele próprio discorre, ainda em 1979, sobre os seus esforços para levar adiante a realização desse produto fonográfico multiartístico:

“A idéia inicial”, conta Fagner, “era fazer uma revista. Isso foi uma idéia que sempre existiu entre a gente, lá. Mas aí, no começo desse ano, o pessoal tava fervendo. *E eu saí fazendo contatos, escrevi cartas, telefonei...* só sei que, de repente, a gente tinha pilhas de material, coisas de todo tipo. E a idéia evoluiu para fazer um produto cultural, uma coisa envolvendo texto, imagem e som, com um disco” (BAHIANA, 1979a, p. 7, grifo meu).

Passados mais de trinta anos, Fagner se recorda do período de planejamento e execução do projeto que culminou no LP *Soro* e reafirma o seu papel de intermediador no

convencimento da CBS para que esta lançasse tal produto: “O próprio Soro, que é um objeto que nunca existiu e nem vai existir na música brasileira, é uma revista que o nêgo lendo poemas, quem é que ia fazer isso? Só a gente. [...] Carreguei isso pra indústria” (*Raimundo Fagner*, Fortaleza – CE, 5 ago. 2013).

Por isso, esse projeto, que contou com artistas que lançaram LPs pelo selo Epic no período – Geraldo Azevedo, Ricardo Bezerra, Manassés, Nonato Luiz²⁵⁴ – juntamente com outros artistas, como Nubia Lafayette, Belchior, Dominginhos²⁵⁵, acabou acarretando no lançamento do LP *Soro* no mercado fonográfico e teve esse momento marcado pelo show de lançamento realizado no teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro²⁵⁶. Quanto a sua recepção pela crítica musical, destaco a seguir, como exemplo, o trecho de um texto de Luiz Augusto Xavier publicado no jornal Diário do Paraná no início de 1980:

Soro (Epic – 235025) é o pico da inspiração nordestina. É a síntese sonora, gráfica, audiovisual do pensamento cultural de todo um nordeste, de um Brasil urbano/rural de hoje. De caminhos/letras inversas ao agitado Orós da obra de Fagner. Soro representa a união de distintas correntes de criatividade do movimento intelectual brasileiro de nossos dias, transformando-se em obra prima em um dos principais momentos da cultura nacional, não apenas na temporada de 1979, mas como em toda década que passou. É uma reunião de balanço de check-up das manhas que fortificam as tantas correntes de pensamento que o pólo-cultural nordestino nos oferece, seja na música, na poesia, na prosa ou nas artes plásticas. E Soro não é um apanhado de tudo isso, pois não se limita apenas ao disco – muito bem feito. Acompanha o elepê um riquíssimo encarte com 15 folhas independentes, contendo desenhos, pintura, fotografias, poesia, versos de repente, trechos de canções e explicações básicas sobre alguns tipos de manifestações, o que faz do trabalho um movimento uniforme de valorização dos diversos meios de criação áudio ou visual (XAVIER, 1980b, p. 2).

A partir desse texto, é perceptível o entendimento que este crítico em especial sugere do LP *Soro* enquanto resultado dos últimos acontecimentos na MPB, especificamente no que diz respeito a atuação dos artistas nordestinos no ambiente musical nacional. O que se observa em particular é o entendimento sobre o conteúdo do LP como algo resultante dos diálogos culturais estabelecidos entre os sujeitos partícipes desse projeto, dando a isso uma dimensão muito mais vasta firmada nas suas manifestações locais e globais expressadas nas variadas linguagens artísticas que estão contidas no produto. Ainda sobre a leitura do crítico sobre a

²⁵⁴ Nonato Luiz só veio a lançar seu primeiro LP individual pelo selo Epic no ano seguinte (LUIZ, 1980).

²⁵⁵ Nubia Lafayette era artista contratada pela CBS. Já Belchior e Dominginhos faziam parte dos elencos das gravadoras WEA e Polygram, respectivamente.

²⁵⁶ Sobre esse espetáculo de lançamento, Tárk de Souza escreveu na ocasião que: “Quem não esteve segunda-feira no espetáculo *Soro*, montado por Fagner no Teatro Carlos Gomes, não sabe o que perdeu. Além de um *show* inteiro, completo do cantor de maior *pique* no momento – o mesmo Fagner – uma memorável apresentação do poeta e cantador Patativa do Assaré, que surpreendeu a enorme platéia com seus versos rigorosamente metrificadas, de imagens sinceras e rudes. Outro ponto alto da apresentação foi o dueto insólito entre o letrista Fausto Nilo e a boierista Nubia Laffayete. A pedido de Fagner, sozinha, ela ainda deliciou o auditório com *Devolvi*, número mais aplaudido de seu cardápio nos anos 60” (SOUZA, T., 1979d, p.7).

obra *Soro*, Xavier segue informando que “A direção de Soro (artística e de produção) foi de Raimundo Fagner, que transformou a CBS na meca da expressão nordestina, lançando inúmeros autores e intérpretes nos últimos dois anos” (Ibidem), posicionando Fagner enquanto principal articulador desse projeto, assim como tantos outros críticos musicais e jornalistas do período fizeram.

Logo, é possível relacionar o LP *Soro* àquela coletânea anteriormente citada – *O Melhor 80* –, não por se tratarem de produtos fonográficos semelhantes, pois são de fato completamente distintos, dada a natureza simples desta última e o caráter inovador daquele primeiro, mas sim por representar de maneira geral uma espécie de panorama das realizações do selo Epic no período, de modo que em ambos se percebe, ao consultar alguns textos de críticos musicais, a valorização deste selo para a renovação do quadro de artistas em atuação no ambiente da MPB na transição entre as décadas de 1970 e 1980.

No entanto, no LP *Soro*, Fagner é reconhecido como participante fundamental no processo que levou do planejamento a produção deste LP, enquanto que na coletânea *O Melhor 80*, o artista é destacado entre a crítica como articulador de grande parte do elenco do selo Epic, e que os êxitos alcançados por esse grupo de artistas no período concorreu para o lançamento deste produto na qualidade de síntese de suas atividades. De maneira mais específica, o fato de Fagner ter contribuído para que a CBS pudesse constituir um novo elenco de artistas expressivos no ambiente da MPB o faz também relevante, principalmente no que diz respeito à construção da imagem que essa gravadora buscou efetivar para seus contratados enquanto um novo movimento no interior da MPB, construção de imagem que concorreu igualmente para a renovação de sua imagem perante o mercado fonográfico nacional.

Por tudo isso, o que surge como principal característica desse período é a intensa atividade de Fagner no acompanhamento profissional da carreira de novos artistas convertendo esta gravadora “na meca da expressão nordestina” (Ibidem), e servindo tanto para a orientação de seus trabalhos e fornecimento de apoio técnico para essas realizações, como também para a reorganização que a CBS praticou no período, em especial através do selo Epic, espaço esse destinado ao suporte para os novos artistas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.

O percurso de Fagner circunscrito entre sua inserção no ambiente profissional da música, posterior projeção nacional/internacional e consolidação de sua carreira enquanto artista atuante na área da MPB, está marcado por determinados acontecimentos que considero difícil analisar separadamente do panorama da indústria fonográfica no âmbito nacional. A partir do envolvimento do artista com esse setor produtivo e suas diversas reverberações, busco, portanto, expor algumas conclusões alcançadas durante o processo investigativo ao qual esta pesquisa se ocupou.

No que diz respeito à sua estréia no mercado nacional de discos, seja a partir de seus primeiros registros fonográficos, seja por sua ocupação enquanto compositor – tendo canções suas gravadas por outros artistas, em especial no período compreendido entre 1972 a 1975 – o que se percebeu foi a relação necessária entre gravadoras e veículos midiáticos em sua abrangência para que se tornasse possível a gradual popularização de seu nome. Entre esses veículos merecem destaque os festivais de música, por funcionarem como uma espécie de vitrine para a publicização de suas obras em consonância com suas imagens. Tais veículos serviram, portanto, enquanto ferramenta indispensável para informar o público, que a eles tinham acesso, sobre o surgimento de um novo artista e suas realizações decorrentes no tempo, na medida em que seu trabalho se tornava cada vez mais explicitado nos mesmos. No entanto, é preciso levar em consideração as transformações eclodidas nesse cenário, sobretudo, entre esta década e a anterior, que gerou como consequência a gradual perda de espaço da música principalmente na televisão para as telenovelas, que se tornaram nesse período produto televisivo por excelência.

De igual maneira, o avanço da atuação das empresas transnacionais no país causou, nesse momento específico, uma maior popularização da música estrangeira, acarretada em grande medida pelo barateamento da reprodução das mesmas no Brasil – através da importação das matrizes de gravação – em relação à nacional, tendo em vista as despesas dessas últimas com a contratação de músicos e demais profissionais, os estúdios e assim por diante. Tal popularização gerou um ambiente de maior difusão de produtos fonográficos de origem internacional nas rádios em detrimento das nacionais.

Levando essas informações em consideração, o que se observou como consequência desse processo de perda de espaço sofrida pela música nacional foi a dificuldade para a consolidação profissional dos artistas que enveredaram por esse caminho nos primeiros anos

da década de 1970. A diminuição da realização dos festivais musicais – em especial os televisionados – também funcionou como obstáculo para a projeção desses sujeitos. Portanto, tendo em vista o surgimento profissional de Fagner nesse contexto, o que se constatou foi que o artista, juntamente com os seus pares estreantes, foi impactado por esse novo cenário no ambiente midiático. Em seu caso específico, muito embora o mesmo tenha encontrado inicialmente apoio não só na gravadora Phonogram, mas também entre alguns de seus contratados, já revestidos de prestígio no ambiente da MPB, as baixas vendas de seu primeiro LP foi um dos principais fatores para o seu desligamento da empresa, gerando como reação de sua parte a manifestação de uma postura crítica e contestatória acerca da lógica comercial adotada pelo setor fonográfico, a qual o acompanhou durante anos, sendo, inclusive, amplamente veiculada pela imprensa na construção de sua imagem de artista rebelde.

Tais acontecimentos, além de evidenciarem o caráter comercial que dominou em grande medida o ambiente da MPB naqueles anos, concorreram igualmente para caracterizar seu percurso profissional de Fagner alinhado a uma posição claramente manifestada em favor da maior liberdade artística no interior da mesma, sendo perceptível nesse aspecto uma divisão entre os interesses artísticos e os da indústria. A arte, originária de sua cultura e forma de se posicionar no mundo, apresentou-se nesse momento enquanto elemento convertido em produto para consumo, e o artista, a partir de sua posição demarcada enquanto profissional nesse universo, passou a defender a sua participação nesse processo enquanto sujeito criador, recorrendo ao seu potencial inventivo para produzir aquilo que viria a ser oferecido no mercado. Assim, ao passo que Fagner se posicionava criticamente dessa forma, ele também apontava que cabia a indústria promover as condições ideais para esse empreendimento – tais como investimentos nas gravações, promoção do produto na imprensa, em shows, etc. Nesse aspecto, a divisão ideal entre as funções do artista e as da indústria se encontram bem situadas em suas falas publicizadas pela imprensa no período, mas na prática, tal divisão não comporta um entendimento inflexível acerca desses papéis, dadas as necessidades específicas manifestadas tanto pela indústria como pelo artista no que diz respeito à conversão da arte em produto, no caso dos primeiros, e os meios de subsistência, no caso do segundo.

A ausência de conciliação dos interesses em diversos níveis, entre artistas contratados e gravadoras contratantes, contribuiu para a constituição de um ambiente distinto no interior da MPB, marcado pelo surgimento conceitual daquilo que ficou conhecido como *artista marginal*, notadamente, uma referência ao modo diferencial de se relacionar com o

mercado. Foi nesse cenário que surgiu a *Geração de Briga* como denominação dada à parcela dos artistas estreantes, nesse período pós-festivais, que teve como principal característica a atuação profissional à margem do mercado, especificamente relacionada à ausência de promoção sobre os seus trabalhos e, no limite que esse entendimento sugere, à incompreensão sobre os mesmos. Fagner se destacou no referido contexto entre os membros dessa geração de artistas por se opor energicamente à visão empresarial das gravadoras, defendendo para tanto a autonomia do artista no processo criativo e a possibilidade de realizá-lo, recusando assim ser meramente compreendido como uma peça da complexa máquina geradora de lucros dessas empresas. Em síntese, ele reivindicou para si e para os seus pares condições para a realização de seus trabalhos a partir de suas potencialidades, rejeitando para tanto a tipificação dos mesmos sob o enquadramento às fórmulas de sucesso e apelo comercial.

Tal posição gerou forte turbulência em seu percurso inicial, lançando-o a uma condição desfavorável no ambiente do mercado fonográfico. Boicotes aos seus trabalhos e restrição de seu espaço de atuação na televisão e rádio marcaram sensivelmente esta etapa de sua carreira. Sua imagem atingiu em meados da década de 1970 o auge daquilo que pode ser compreendido, à primeira vista, como postura insurgente ao ambiente comercial na música popular. E foi justamente esta rebeldia adstrita à repercussão inicial de sua música junto ao público que lhe garantiu a atenção da crítica musical sobre seu trabalho, enquadrando-o na caracterização de artista não comercial, amplamente valorizado pela mesma. Entretanto, é preciso compreender nesse processo de formulação de uma imagem – e de autoimagem – que as reivindicações empreendidas por Fagner se basearam em primeiro lugar no valor de sua arte e liberdade, a partir de sua concepção, mas que se vinculou também à exigência do mesmo de obter canais para a comercialização das mesmas, função essa que cabia às gravadoras executar. Assim, suas reivindicações giraram em torno da necessidade de liberdade artística, mas também de sua busca por subsistência, o que justifica a sua opção em profissionalizar-se nesse ramo.

Aqui se visualiza certo nível de incompatibilidade entre os seus anseios e aqueles alimentados pelas empresas fonográficas. Não se trata, portanto, de uma contradição no curso de sua jornada no interior da MPB, mas sim de uma evidência de como este tipo de atividade artística estava intimamente atrelada com a lógica comercial tocada pelas gravadoras e os ramos reverberantes que possibilitavam a produção, circulação e consumo dessa arte, pois, assim como qualquer outra atividade profissional, ela se justifica pela necessidade de sustento diante da dinâmica social. Qualquer artista na posição semelhante à de Fagner também tinha

por necessidade prover sua vida e de seus dependentes a partir daquilo que ele se dedicava enquanto ofício.

Por isso, se aqui ele, ao reivindicar essas questões em seu favor e de seus pares, evocava um sentimento de pertencimento em relação à geração de artistas provenientes de diversas regiões do Brasil, por outro lado, o mesmo manifestava, para além da questão de sua autonomia, no que diz respeito ao modo de criar, a necessidade de reivindicar sua individualidade diante da gradual tipificação de seu trabalho por parte da crítica musical, a qual passava a encarar sua obra, cada vez mais, como produto enquadrado espacialmente no Ceará. O entendimento sugerido por parte dos críticos sobre o seu trabalho, enquanto “produto regional” circunscrito ao seu local de origem, foi por vezes contestado por ele e justificado pela natureza de sua obra, que não se limitava aos elementos assimilados em sua terra natal, mas que avançava para todas as suas experiências enquanto sujeito, firmadas em suas leituras sobre o mundo. Os processos de hibridação cultural em suas canções justificam essa posição quando percebidas a partir não só dos diálogos com sonoridades diversas, mas também a partir das novas leituras que o mesmo produzia, de maneira que de Paulinho da Viola a Luiz Gonzaga, passando por Erasmo Carlos, Fagner imprimiu sobre o seu trabalho e até mesmo sobre os de outros artistas características particulares, fundamentadas em especial na sua voz forte, nas entonações que ela alcança e na estranheza que ela desperta no primeiro contato do ouvinte.

Nesse sentido, por compreender que um dos fatores que concorreu para a sua projeção enquanto artista foi sua forma peculiar de cantar, os primeiros anos de sua carreira tiveram como principal aspecto a reivindicação de sua autonomia, seja no que concerne à sua liberdade artística, seja na contestação à vinculação de seu nome àquilo que ficou conhecido na década de 1970 como “Pessoal do Ceará”, rotulação que serviu para caracterizar os artistas cearense surgidos naquele momento no interior da MPB. Ao buscar manter-se ao largo dessa noção de grupo que o termo impunha, negando o mesmo enquanto referência que justificasse uma união entre eles, é perceptível a sua necessidade de individualizar e distinguir sua vida profissional das dos demais artistas, a fim de não a submeter a uma generalização diante do que vinha acontecendo com certa frequência nas referências que parte da crítica fazia a seu trabalho. Ademais, isto também reflete os graus distintos de afinidade entre os artistas cearenses que optaram no período pela profissionalização na área musical.

E foi no curso dessa reivindicação por autonomia e individualidade, enquanto necessidade de dar distinção à sua carreira e a obra dela resultante, que Fagner constituiu sua

imagem de artista rebelde nos anos em questão – fornecendo também elementos para que a imprensa fizesse o mesmo, baseada em suas declarações polêmicas fornecidas na época e frequentemente difundidas nos periódicos. Entretanto, no decorrer da década de 1970, suas posições quanto ao seu ambiente de atuação profissional foram mudando e adquirindo novos contornos, tornando-se possível visualizar nesse novo cenário a formulação de um discurso que passou a privilegiar o seu público como a razão do seu crescente êxito em termos de audiência e vendagem. Isso teve como raiz a formulação de uma nova consciência profissional, cujo cerne estava em sua necessidade de conquistar um público mais variado, que não se encerrasse somente naquele formado por universitários e classe média, e novos espaços para a popularização de sua obra, para além daqueles ocupados por esses grupos.

Portanto, a primeira metade da década de 1970 marcou sua carreira em diversos aspectos e boa parte deles só podem ser compreendidos quando visualizados a partir da relação do artista com as gravadoras que lhe contrataram no período, sobretudo com relação aos conflitos e visões distintas que cada um manifestava a partir de suas necessidades mais urgentes. Todos esses acontecimentos, ao passo que permitiram a sua formação enquanto profissional aplicado nesse ramo, também contribuíram para a caracterização de sua obra no período, marcada por diálogos culturais que incorporaram elementos variados e apropriados a partir de suas vivências e deslocamentos espaciais. A linha tênue entre os recursos para a idealização de sua obra e a introdução das mesmas em canais difusores, em especial as gravadoras que exerciam por natureza a reprodução das mesmas em larga escala a fim de oferecê-las no mercado, é aqui compreendida em seus atravessamentos por diferentes elementos, os quais ao serem analisados separadamente não revelam as especificidades que aqui me empenhei em evidenciar. Assim, os primeiros anos e os principais acontecimentos que neles se sucederam concorreram para maturar a consciência profissional de Fagner no que diz respeito a atividade na qual ele se dedicava e se dedica até o presente.

Por conseguinte, expondo as características iniciais do que veio a ser sua atuação profissional na segunda metade da década de 1970, destaquei sua contratação pela CBS em 1976, onde permaneceu até 1985. Nesta gravadora, ele experimentou pela primeira vez em sua carreira a estabilidade profissional, num cenário muito diferente da primeira metade da década, no qual o artista gravou seus dois primeiros LPs em duas gravadoras diferentes. Considerando o seu primeiro registro fonográfico em parceria com Cirino na gravadora RGE em 1971, ele tinha passado até 1976 por três gravadoras – além desta citada, gravando inicialmente na Phonogram e logo depois na Continental. Isto serviu como experiência que

lhe permitiu reorientar sua carreira no sentido de buscar maior aceitação entre grupos de consumidores mais variados. Assim, ao passo que o artista se empenhou nesse intento, o mesmo encontrou na CBS ambiente propício para o seu exercício profissional. A liberdade criativa foi rapidamente conquistada nesta gravadora, logo no início de seu contrato, a ponto de Fagner poder exercer a atividade de produtor artístico de seus próprios trabalhos já no primeiro ano de serviço nesta empresa, o que configurou um cenário de ampla liberdade, garantindo-lhe a estabilidade profissional até então ausente em seu percurso, dadas as sucessivas trocas de gravadoras vivenciadas pelo artista num curto espaço de tempo.

Considerar sua ocupação nesse tipo específico de atividade foi significativo para entender a estabilidade profissional que se sucedeu nesse contexto, posto que, ao se levar em consideração o controle que ele exerceu na maior parte da produção de seus registros fonográficos lançados anualmente e sob o aval da gravadora, foi possível perceber a revelação de um universo cultural originário do artista e suas vivências, em consonância com sua forma interpretativa peculiar, que chamou cada vez mais a atenção tanto da crítica como de um público interessado e em crescente expansão naqueles anos. Sobre isso, basta lembrar que, se não fosse esse temperamento contestador do artista manifestado desde os primeiros anos de sua carreira, talvez o mesmo tivesse seguido produzindo sambas ou canções vinculadas a gêneros musicais de sucesso e de acordo com as exigências da lógica comercial das gravadoras, como ocorreu em sua estréia, em 1971, com a música *A Nova Conquista*, registrada em seu primeiro Compacto Simples dividido com Cirino e lançado pela RGE.

Sua contratação pela CBS marcou uma fase em que seu nome passou a ocupar espaço na imprensa com mais frequência, tendo seu trabalho discutido, avaliado, criticado e elogiado em maior escala. Ao mesmo tempo, os índices de vendagem e audiência registravam sua rápida ascensão, posicionando-lhe entre os artistas mais prestigiados do país. Nesse cenário, ao passo que sua obra atraía a atenção da crítica que realizava diversos juízos sobre as mesmas, Fagner estabeleceu como discurso orientador de suas atividades naqueles anos o entendimento de que o povo era o real legitimador de seus êxitos, sendo essa ideia uma oposição a noção de que a crítica era capaz de definir ou estimular o gosto de seus leitores.

Isto não deixa de ser uma espécie de continuidade de suas críticas aos mecanismos de promoção fundamentados nas orientações puramente comerciais dadas pelas gravadoras, já que, se existia no período uma relativa diferenciação entre artistas comerciais e artistas comprometidos com o livre exercício de criação, sendo estes últimos credores da simpatia da crítica musical, no final o que se percebe por sua fala é que todos os artistas inseridos no

ambiente musical estavam, em maior ou menor grau, a serviço dos negócios das gravadoras e que estas dispunham de variados canais para a promoção dos mesmos. Assim, se os artistas que manifestavam trabalhos mais adequados às formulas de sucesso tinham amplo espaço nas rádios e televisão, aqueles outros dispunham de maior espaço nos textos críticos para divulgar seus lançamentos, e esse tipo específico de divulgação mantinha igualmente relação estreita com a indústria fonográfica.

Percebe-se na posição de Fagner em torno do assunto a defesa em primeiro lugar de um consumo racionalizado por parte de seu público. No entanto, essa escolha só seria possível de ser feita diante do conhecimento dos mesmos sobre aquilo que era oferecido no mercado e que, portanto, a importância da crítica musical se limitava nesse sentido a dar a conhecer sobre os mesmos. Qualquer intenção que extrapolasse isso indicava o ponto de largada das críticas do artista que, embora reconhecesse o papel da crítica enquanto canal divulgador, privilegiava como principal motivo de seu sucesso o crescente interesse do público sobre o seu trabalho. Afinal, em sua opinião, eram eles que, através do conhecimento inicial proporcionado pela imprensa, compravam seus discos, iam aos seus shows, solicitavam a execução de suas canções nas rádios e assim por diante. E isto certamente favoreceu a constituição de uma teia de difusão que passou cada vez mais a impactar o ambiente social através do consumo em seus diversos níveis, sendo eles praticados de forma direta – compra de discos, por exemplo – ou indireta – uma audição casual de determinada música do artista no rádio ou na televisão.

Este entendimento se fundamentou essencialmente nas transformações que sua carreira experimentou na segunda metade da década de 1970 e em especial a partir de 1978, quando o artista obteve pela primeira vez grande êxito com um trabalho seu. Tal contexto evidencia tanto um redirecionamento de sua carreira, objetivamente no que se refere à busca pela conquista de novas fatias de público, como na fomentação do seu discurso anteriormente citado. Porém, é possível identificar nessa nova fase profissional a permanência de certas posturas que caracterizaram seu trabalho desde o seu surgimento no cenário nacional, de maneira que, embora ele estivesse vivenciando a abertura dos veículos midiáticos à sua obra, retirando-lhe daquele espaço circunscrito e restritivo dos artistas pertencentes à *Geração de Briga* em termos de relação com a mídia e promoção sobre os seus trabalhos, Fagner, justamente por atribuir seu sucesso ao seu público, considerou que a abertura gradual da mídia e sua crescente projeção se fundamentou nisso e não no desvirtuamento de sua obra pela via da adesão às fórmulas de sucesso impostas pelas gravadoras.

É justificável tal posição quando se considera a autonomia conquistada pelo artista na CBS, em especial no amplo controle que ele tinha sobre a produção de seus trabalhos. Por outro lado, é evidente que seu percurso profissional esteve permeado por certo grau de negociação com a empresa contratante, mas que não se mostrou capaz de abalar em maior escala a natureza de suas propostas, de maneira que no curso de sua projeção e ampla difusão entre 1978 e 1981, tanto no plano nacional como no internacional, suas ações aplicadas sobre seus registros fonográficos lhe garantiram a conquista da confiança desta gravadora. Seu crescente sucesso lhe possibilitou alcançar posição de prestígio na empresa, representando naquele momento um dos nomes mais rentosos em termos comerciais, não superando apenas o artista capixaba Roberto Carlos.

Entre 1976 e 1981 ele lançou discos anualmente, alcançou posições de destaque nas paradas de sucesso do país e adentrou no círculo dos artistas que mais vendiam no mercado fonográfico. No curso dessas realizações, o projeto de internacionalização de sua carreira, em consonância com o seu exercício artístico fundamentado na incorporação de signos culturais diversos em sua obra, favoreceu o amplo destaque do artista não só no mercado nacional de discos, mas também nos da Espanha e América Latina. A incursão do artista em novos mercados favoreceu a presente análise no que diz respeito a avaliação do impacto que sua atuação artística e profissional causou no panorama artístico nacional, em especial no que se refere à natureza do LP que alavancou essas realizações, o *Traduzir-se*, gravado em sua maior parte na filial espanhola da CBS e lançado em 1981 na Europa e na América Latina.

Idealizado a partir de um desejo de estabelecer diálogos culturais no mundo latino, em especial entre Brasil e península Ibérica, Fagner produziu aquele trabalho que veio a ser uma síntese de sua história, firmado nas expressões brasileiras e na assimilação da cultura andaluza e árabe, sendo estes os elementos que concorreram para a sua formação enquanto sujeito, tanto do ponto de vista da herança colonial ibérica na cultura brasileira e, mais especificamente, nordestina – seu local de origem – como na exploração sobre sua ascendência árabe pelo lado paterno. Tudo isso concorreu não só para a idealização do LP *Traduzir-se* a partir de um processo de hibridação cultural levado a efeito em várias escalas deste trabalho, mas também para a abertura de outros mercados para o seu exercício profissional, representando assim a constatação do acelerado ritmo de crescimento do artista em seu ofício a partir de 1978.

A fase de ascensão profissional compreendida entre sua contratação em 1976 e a crescente internacionalização de sua obra nos anos seguintes auxiliou aqui na compreensão

acerca do fenômeno que ele representou enquanto artista no mercado fonográfico, mas não se encerrou nisso, pois outros fatores concorreram para compreender melhor o seu lugar privilegiado no interior da CBS. Assim, através de uma investigação sobre a atuação desta gravadora no mercado nacional de discos em momento anterior a inserção de Fagner na mesma é possível redimensionar tanto a situação no momento da contratação como a importância que este teve para agir no sentido de colaborar para a criação de uma nova imagem para esta empresa no plano nacional.

Considerando o contexto de declínio comercial da Jovem Guarda e da música romântica, enquanto gêneros musicais de sucesso e, por outro lado, dado o grande êxito comercial de Roberto Carlos no plano nacional e internacional, garantindo assim expressiva participação da CBS nesse mercado, mas restrita em grande medida a isso, esta gravadora se viu diante da necessidade de buscar novos horizontes capazes de recolocá-la em posição mais abrangente nessa disputa. Para tanto, ela buscou constituir para si uma nova imagem que lhe afastasse do entendimento de empresa especializada em “músicas populares”, num tom depreciativo e relacionado em especial à música romântica tida como “cafona” no período, ou mesmo daquele que a ela se referia limitadamente como *a gravadora de Roberto Carlos*. O caminho encontrado foi a sondagem de trabalhos de artistas atuantes na área da MPB, segmento do mercado socialmente valorizado nesse contexto, a fim de atribuir a esta empresa uma nova imagem desvinculada dessas anteriormente citadas.

Esse período específico marcou não só a gradual especialização da CBS em lançar trabalhos circunscritos nesse segmento musical, em especial, a partir da contratação e produção de trabalhos de artistas estreantes, em sua maioria do Nordeste Brasileiro, mas também a canalização das atividades profissionais de Fagner para esse espaço específico do ramo fonográfico. Desta forma, tendo em vista que o artista passou a atuar a partir de 1977 como produtor artístico dos seus próprios trabalhos, essa experiência foi utilizada concomitantemente para fins de lançamentos de outros nomes no mercado fonográfico através de seus primeiros registros sob a produção musical de Fagner, constituindo assim a obtenção de maior participação desta gravadora no mercado nacional de discos.

Desta feita, sua atuação profissional enquanto produtor musical da CBS e, posteriormente, do selo Epic – como produtor e diretor artístico que, antes de sua entrada, servia para outros propósitos da empresa, como lançar produtos estrangeiros no país, por exemplo – em muito contribuiu para a reorientação comercial e o crescimento constatado na gravadora no referido período, assim como para o lançamento de novos valores no ambiente

artístico nacional, uma geração de artistas advindas daquilo que ficou conhecido como *boom* da música nordestina na MPB e que revelou sujeitos até então pouco conhecidos, como foi o caso de Robertinho de Recife, Amelinha, Zé Ramalho, para citar apenas alguns. Desse momento e a partir do empenho de Fagner no exercício dessa atividade, constatou-se também a gradual inserção de seus pares cearenses que ali puderam realizar seus primeiros registros fonográficos. Artistas como Ricardo Bezerra, Teti, Manassés, Nonato Luiz, entre outros, foram responsáveis também por caracterizar esse período como o advento daqueles que ficaram conhecidos como *Cearenses Bem Sucedidos*. Estes, em sua maioria, ingressaram na CBS e lançaram seus primeiros discos tendo Fagner como produtor e diretor nesses empreendimentos, além de mediador na relação entre estes e a empresa.

Tal atividade representou, para além da expansão da CBS no mercado fonográfico por outros caminhos que não fossem mais aqueles estrategicamente trilhados desde a década de 1960, especificamente após a popularização da Jovem Guarda enquanto fenômeno comercial, a continuidade daqueles discursos de Fagner que diziam respeito às dificuldades para a consolidação da carreira de um artista estreante e a necessidade de ampará-los através do apoio promocional sobre seus trabalhos de maneira geral. Por entender que o artista iniciante precisava de um ambiente favorável para a realização de seus trabalhos e promoção sobre os mesmos, ele se valeu de sua posição enquanto diretor artístico do selo Epic para proporcionar, em especial para aqueles por ele produzidos, as condições ideais para esses intentos. Assim, o artista manteve sua coerência em relação às suas oposições à lógica de funcionamento da indústria fonográfica amplamente manifestadas no início de sua carreira, sobretudo, no que diz respeito à necessidade dessas empresas promoverem os trabalhos recém lançados no mercado.

Esse empenho, acarretando no crescente número de lançamentos fonográficos dessa geração na transição entre as décadas de 1970 e 1980, caracterizou essa nova reorientação comercial da CBS, que foi percebida pela crítica musical como boa intenção da gravadora por estar promovendo uma importante agitação artística em seus estúdios e no mercado. O *boom* da música nordestina, ainda que identificado a partir da tipificação sobre os trabalhos desses sujeitos vindos de vários Estados dessa região – e aqui destaco os Estados do Ceará (Amelinha, Teti, Ricardo Bezerra, etc.), Piauí (Clodo, Climério, Clésio), Paraíba (Elba Ramalho, Zé Ramalho, Cátia de França) e Rio Grande do Norte (Terezinha de Jesus; Mirabô) – foi um dos principais elementos que concorreram para a expansão da CBS no mercado

fonográfico nesse período e esta realização foi, de certa forma, capitaneada pela atuação de Fagner enquanto profissional atuante para além do seu exercício como intérprete.

Sobre essa tipificação, importa destacar que muito embora esta gravadora parecesse estar ciente de que aquela geração possuía uma rica bagagem cultural expressada em suas obras através da incorporação do global no local, configurando assim trabalhos de natureza híbrida culturalmente falando, a mesma buscou seguir a lógica segmentária do mercado, preferindo enquadrar essas produções enquanto “música nordestina”, gerando nessa mensagem uma tipificação e uma espécie de novidade em termos de oferta de produto. A “música nordestina” pareceu representar nesse sentido uma nova *especialidade da casa*, o que foi útil para esta empresa, uma vez que tal entendimento foi amplamente recebido por boa parte da crítica musical especializada sem muitas vezes refletir sobre os principais aspectos que concorreram para a formulação dessas obras, fundamentadas em grande medida em intensos diálogos culturais que extrapolavam os espaços delimitados da região nordeste, assim como suas manifestações culturais mais tradicionais.

Ainda no que diz respeito a essa fase específica da CBS, importa destacar que tais realizações ocorreram num período delicado para o setor fonográfico, sobretudo após o choque dos preços do petróleo de 1979, que comprometeu a economia global e acarretou numa crise econômica tanto no setor fonográfico como em outros setores produtivos, sendo esta cada vez mais agravada pelos altos índices de inflação registrados no período e por outras motivações que concorreram para a instabilidade econômica no país, que caracterizou a década de 1980 como “a década perdida”. Ainda que esse momento tenha representado o primeiro declínio no setor fonográfico após anos em pleno crescimento, é possível identificar nesse contexto a expansão de algumas empresas atuantes nesse setor não só através de fusões com outras em situações econômicas desfavoráveis, mas também no lançamento de grande número de produtos fonográficos. A partir dessa informação é possível compreender que a estratégia dessas empresas consistiu em investir mais em variedades a serem postas no mercado e em novas contratações. Ou seja, em vez de retrain suas participações no mercado, buscou-se expandi-las cada vez mais a fim de firmarem-se nesse ambiente comercial e, consequentemente, enfrentar a crise com margens de lucros.

Assim, o grande êxito comercial que Fagner experimentou desde 1978 somado à sua atividade como produtor artístico e diretor do selo Epic, juntamente com os sucessos comerciais obtidos por alguns desses artistas surgidos nesse contexto – como exemplo cito Amelinha e Zé Ramalho que, juntamente com Fagner, foram considerados o “trio de ferro” da

CBS – garantiram a esta empresa grande expressão no ambiente mercadológico, o que parece ter sido a primeira vez em anos que ela não se valeu somente dos números rendidos pelas vendas de Roberto Carlos isoladamente.

Compreendendo essa geração enquanto um conjunto de sujeitos que exerceram a sua arte a partir de suas habilidades individuais e firmadas em seus referenciais culturais próprios, torna-se perceptível igualmente um relativo diálogo cultural entre alguns deles, especificamente no que se refere ao processo de participação mútua, em maior ou menor escala, nos trabalhos desenvolvidos nesse período, seja no regime de interpretação de canções de uns por outros ou no maior envolvimento nessas produções na condição de músico, intérprete, compositor e assim por diante. Embora isso por si só não caracterize uma coesão entre os mesmos de maneira geral e nem aponte para uma proposta coletiva em comum, dados os graus distintos de aproximação entre esses sujeitos, a CBS buscou se valer em especial de suas origens espaciais em comum para circunscrever esses sujeitos num entendimento ligado a um movimento musical coletivo firmado em grande medida na “música nordestina”, a despeito das profundas distinções entre os mesmos e seus trabalhos.

Tal medida, amplamente praticada no mercado através de sua lógica de segmentação, possibilitou, ao mesmo tempo, que esta empresa constituísse uma imagem de promotora de novas tendências musicais fundamentadas na maior popularização da “música nordestina” – angariando assim simpatia da crítica musical –, e expandisse sua atuação no mercado de discos. Disso resultou o entendimento sugerido pela própria gravadora e logo após absorvido por parte da crítica de que se tratava de um novo movimento musical em curso no interior da MPB. Para tanto, a CBS forjou no LP coletânea *O Melhor 80* a sigla MMB – *Movimento Musical Brasileiro* – em referência a esse período e às realizações artísticas advindas de seus contratados com duas intenções: primeiro, legitimar sua promoção sobre o trabalho desses artistas estreantes – em especial os nordestinos – enquanto algo de fundamental importância para o ambiente artístico nacional, atraindo assim a simpatia da crítica. Isto se relaciona diretamente à sua segunda intenção que era atrair cada vez mais a atenção do público consumidor de discos a partir da aproximação com a crítica musical e seu potencial de difusão de informação. Dessa forma, o LP *O Melhor 80* parece ter servido mais como síntese desse período e signo de um acontecimento intencionalmente superestimado comercialmente pela CBS do que qualquer outra coisa.

O que se pode concluir disso é que não há propriamente limites rigidamente definidos entre o estímulo à renovação da MPB e as necessidades de expansão comercial, uma

vez que a lógica do mercado em si consiste em se apropriar de signos culturais diversos e convertê-los em bens culturais de consumo. Nesse aspecto, o exercício artístico empregado na música em suas diversas formas e a evocação de sua importância manifestada por parte da gravadora em torno dos seus lançamentos musicais/comerciais, ainda que permeada por intencionalidades perceptíveis no modo de caracterizá-las, podem ser considerados como elementos fundamentais para a movimentação das engrenagens dos negócios tocados por este setor produtivo. Dito isso, não se trata aqui de negar o surgimento de uma nova geração na MPB de então, mas sim de refletir criticamente sobre as condições para esse surgimento e suas reverberações, como ficou evidente no uso feito pela CBS da ideia de movimento coletivo para consolidar gradativamente sua nova imagem perante os críticos musicais e o mercado.

De igual maneira e considerando as condições favoráveis que o espaço do selo Epic proporcionou a esses artistas para o desenvolvimento de seus trabalhos, importa destacar que a necessidade de constituir uma imagem de coesão em termos de propostas artísticas foi levada a efeito em alguns aspectos inclusive em projetos sem maiores características comerciais. Assim, até mesmo nesse tipo de situação aquilo que era comercial passava aparentemente por uma imagem de “não comercial”, como citei sobre o caso específico do projeto multiartístico *Soro*, idealizado por Fagner juntamente com alguns artistas contratados pela CBS no período, em sua maioria atuantes no selo Epic, com outros tantos ocupados em diversas linguagens artísticas – poesia, artes plásticas, e assim por diante.

Tido como um produto que comporta em si diversos diálogos entre tantos segmentos das artes, o projeto *Soro* resultou no LP homônimo lançado em 1979 pelo selo Epic. Por se tratar de um produto distinto daqueles que eram comumente postos no mercado, este LP serviu como registro de acontecimentos relevantes no ambiente cultural nacional. Nesse sentido, ao encará-lo como um produto rico culturalmente falando, mas que não tinha grande apelo comercial, é possível visualizar à primeira vista uma iniciativa totalmente comprometida com o caráter artístico encerrado na sua proposta multicultural. No entanto, refletindo profundamente sobre o mesmo tendo em vista que a produção de um disco tem como finalidade primeira ser oferecida no mercado, visando encontrar nele sua fatia de consumidores em potencial, pois que os gostos devem ser compreendidos a partir de sua variedade e o consumo a partir das significações que podem surgir após a aquisição e assimilação sobre determinado produto, este LP serviu igualmente enquanto parte da expansão da CBS no mercado nacional. Por isso, tanto a evocação de movimento coletivo

empregado no LP *O Melhor 80 – Movimento Musical Brasileiro* como os projetos coletivos tocados no interior da CBS no período, no caso do LP *Soro*, serviram positivamente para que esta gravadora constituísse sua nova imagem no mercado fonográfico nacional, afastando dessa forma aquela representação antiga da mesma sustentada pelos gêneros românticos tidos como “cafona” e pela Jovem Guarda.

No curso desses acontecimentos, Fagner teve importante papel por promover a inserção de muitos desses sujeitos na gravadora, estimulando suas carreiras profissionais e impulsionando a imagem da CBS tanto nesse aspecto como no que se refere ao largo sucesso por ele alcançado na transição das décadas de 1970 e 1980. Ao mesmo tempo, o artista conseguiu transformar em certa medida a lógica puramente comercial desta empresa, apresentando outro modo de atuar comercialmente a partir do encorajamento de novas expressões artísticas que fugissem daquelas fundamentadas em grande medida nos gêneros de sucesso e suas fórmulas mais comuns para alcançá-los. A partir de suas ações, o mesmo proporcionou tanto condições favoráveis para o exercício profissional desses novos sujeitos, como a expansão desta no mercado a partir daqueles que se encontravam *jogando pelas suas cores* naquele momento. Seu papel de promovedor e, ao mesmo tempo, mediador entre os artistas e a gravadora, foi relevante para a caracterização do cenário artístico não só da CBS no período, mas também da MPB de então.

Como resultado geral desta pesquisa, destaco sua importância para os estudos em crescimento acerca da indústria fonográfica brasileira, em especial durante a década de 1970, momento em que tal setor vivenciou maior dinamismo tanto no seu envolvimento com o ambiente cultural nacional, como na sua relação comercial no âmbito das conexões estabelecidas entre as empresas matrizes e suas filiais atuantes no Brasil. E é justamente nessa perspectiva que esta pesquisa buscou assumir contornos distintos em termos de estudos sobre o tema quando comparados a outros, de maneira que, enquanto muitos pesquisadores voltam seus olhares para a atuação desta indústria em si e suas principais características de operação no interior da sociedade, busquei colocar aqui de maneira mais direta a relação do artista com este setor produtivo, considerando este primeiro como elemento indispensável para o impulso comercial deste negócio. Trata-se de outra opção de análise a ser desenvolvida.

O caso de Fagner foi importante nesse aspecto por ter havido no curso de sua vida profissional significativo envolvimento com várias esferas deste ambiente profissional. Os ofícios por ele assumidos no período permitiram realizar uma maior aproximação com as especificidades da indústria fonográfica, dando a conhecer não só sobre a atividade artística

que ele mais se destacou publicamente – músico, compositor, intérprete –, mas também sobre seu exercício profissional no interior dos estúdios de gravação, atividade essa com a qual ele ainda se ocupa nos dias atuais.

Assim, ao refletir criticamente sobre seu percurso profissional, um ambiente social em sua abrangência se revelou, e nele a indústria fonográfica nacional surgiu enquanto cenário a partir do qual suas principais realizações foram empreendidas no período. Por isso, esta pesquisa buscou contribuir para a historiografia a partir da análise aqui efetuada sobre as formas como este artista percebeu e se relacionou com seu ambiente social e profissional, de maneira que, ao redimensionar no presente tal atuação em vinculação com este setor e considerando o ambiente social no qual ele se encontrava inserido, assim como as especificidades próprias deste recorte temporal, tornou-se possível alcançar maior compreensão sobre o universo dos negócios tocados por esta indústria no que diz respeito às diversas formas de relação entre artistas profissionais e gravadoras. Por conseguinte, o próprio cenário artístico foi exposto e explorado a partir da conexão entre a indústria e o mercado dela proveniente, assim como suas reverberações nos veículos midiáticos, suas formas de abordagens sobre as atividades artísticas e seus laços com esta indústria. Nesse processo escalonado, mas não isolado em si, a reconstrução histórica deste ambiente social se tornou possível, fornecendo maiores conhecimentos acerca do tema investigado, do tempo histórico e do espaço dessas realizações.

Portanto, as mudanças e permanências registradas desde seu surgimento no plano nacional, assim como suas intervenções artísticas, profissionais, e acima de tudo, enquanto sujeito localizado em determinado tempo e espaço, foram aqui expostas criticamente, revelando alguns aspectos amplamente conhecidos sobre esse sujeito e outros nem tanto. De todo modo, esta pesquisa demonstrou que determinadas passagens da vida desse sujeito auxiliam em grande medida na compreensão da indústria fonográfica nacional e do ambiente musical brasileiro no recorte temporal aqui delimitado e vice e versa. Logo, o envolvimento profissional de Fagner com a indústria fonográfica, em diversas esferas, revelou aspectos significativos não só de seu percurso no interior da MPB, mas também de um país que teve parte significativa de seu ambiente artístico atrelado a esse setor produtivo, sendo esta relação entre arte musical e indústria a *alma dos nossos negócios*.

REFERÊNCIAS.

ADORNO, Theodor W. Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Nacional/Edusp. 1971.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

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

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE, Célio. 1973, o ano da reinvensão. In.: ALBUQUERQUE, Célio (Org.). **1973: O Ano que Reinventou a MPB**. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013a.

_____. TV a cores num paiol de pólvora: O Bem Amado (trilha sonora) – Toquinho & Vinícius. In.: ALBUQUERQUE, Célio (Org.). **1973: O Ano que Reinventou a MPB**. Rio de Janeiro: Sonora, 2013b.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não**: música popular cafona e ditadura militar. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **O réu e o rei**: Minha história com Roberto Carlos, em detalhes. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BARBOSA, Livia. Sociedade de Consumo. **Rio de Janeiro**: Jorge Zahar, 2004.

BARBOSA, Livia; CAMPBELL, Colin. O consumo nas ciências sociais. In.: BARBOSA, Livia; CAMPBELL, Colin (Org.). **Cultura, Consumo e Identidade**. São Paulo: Editora FGV, 2006.

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sérgio Miceli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia**: A Escola dos Annales, 1929 – 1989. Trad. Nilo Odália. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991.

_____. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In.: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. Trad. Márgda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

_____. **O que é história cultural?** Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **Variedades de História Cultural**. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CALADO, Carlos. **Tropicália: A História de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

CAMPBELL, Colin. Sociedade de Consumo. In.: BARBOSA, Livia; CAMPBELL, Colin (org). **Cultura, Consumo e Identidade**. São Paulo: FGV, 2006.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro e VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da história: Ensaio da teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

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

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano: artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CUCHE, Dennys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. Experiências Musicais: em busca de uma aproximação conceitual. In.: DAMASCENO, Francisco José Gomes (Org.). **Experiências Musicais**. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza, 2008.

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

FARGE, Arlette. **Lugares para a história**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

FENTRESS, James; WICKMAN, Chris. **Memória social: novas perspectivas sobre o passado**. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1992.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal**. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Trad. Maurício Santana Dias. 8. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

_____. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa; Trad. da introdução Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

GASKELL, Ivan. História das Imagens. In.: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

GORINA, Valls. **Que é a Música?** Trad. António Leitão. Lisboa: Verbo, 1971.

GRUZINSKY, Serge. **O pensamento mestiço**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUEDES, Jordianne Moreira. **O fazer musical de Rodger Rogério**: o singular e o plural do pessoal do Ceará. 2012. 173f. Dissertação (Mestrado em História) – Univeridade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSAWM, Eric. Revolução cultural. In: **A Era dos extremos**. O breve século XX (1914-1991). Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOURANI, Albert. **Uma história dos povos árabes**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. **A Oralidade dos velhos na polifonia urbana**. 2. ed. Fortaleza: Premius, 2011.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan./jun. 2006.

LIVRO das Mil e Uma Noites. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.

LOZANO, Jorge Eduardo Acevez. Práticas e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2006.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In.: PINSKY. Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

MEDINA, C. A. **Música Popular e Comunicação**: um ensaio sociológico. Petrópolis: Vozes, 1973.

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

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria Fonográfica**: Um estudo antropológico. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2009.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MUGNAINI JR., Ayrton. Ou Não? Sim! In.: ALBUQUERQUE, Célio (Org.). **1973**: O Ano que Reinventou a MPB. Rio de Janeiro: Sonora, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: CONGRESSO DE LA RAMA LATINO-AMERICANO, 4., 2002. Cidade do México, **Anais...** Cidade do México, 2002a.

_____. **História & Música**: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002b.

OLIVEIRA, Cassiano Francisco Scherner de. **O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude**: da *Rolling Stones* (1972-1973) à *Bizz* (1985-2001). 2011. 390 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação Social, Porto Alegre, 2011.

PACHECO, Emílio. Meia hora de encantamento. In.: ALBUQUERQUE, Célio (Org.). **1973: O Ano que Reinventou a MPB**. Rio de Janeiro: Sonora, 2013.

PACHECO, Mateus de Andrade. **Elis de todos os palcos**: embriaguez equilibrista que se fez canção. 2009. 256 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

POMIAN, Krzystof. História Cultural, História dos Semióforos. In.: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Orgs.). **Para uma História Cultural**. Trad. Ana Moura. Lisboa: Estampa, 1998.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In.: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

_____. A lógica das narrativas e a aprendizagem da diferença na pesquisa de campo. In.: WHITAKER, Dulce C. A.; VELÔSO, Thelma M. **Oralidade e Subjetividade**: os meandros infinitos da memória. Campina Grande: EDUEP, 2005.

_____. **A morte de Luigi Trastulli e outros ensaios**: Ética, memória e acontecimento na História Oral. Trad. Miguel Cardina e Bruno Cordovil. Lisboa: Unipop, 2013.

_____. **Ensaio de História Oral**. Trad. Fernando Luiz Cássio e Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PROST, Antoine. Social e cultural indissociavelmente. In.: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Orgs.). **Para uma História Cultural**. Trad. Ana Moura. Lisboa: Estampa, 1998.

REQUIÃO, Luciana. **Eis Aí a Lapa...**: Processo e relações de trabalho dos músicos nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

RIBEIRO, Darcy. **O povo Brasileiro**: A formação e o sentido do Brasil. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e Política: os anos 1960 - 1970 e suas heranças. In.: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano 4**. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

RODRIGUES, Stênio Ronald Mattos. A conquista da Andaluzia pelo almuadem de Orós: Raimundo Fagner e a incorporação de sua herança cultural híbrida no long play Traduzir-se (1981). **Bilros**, Fortaleza, v. 4, n. 7, p. 155-174, jul.–dez. 2016.

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

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In.: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

SACRAMENTO, Igor. A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. **Intercom – RBCC**, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 155-174, jan./jun. 2014.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Trad. Bárbara Sette. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SALDANHA, Rafael Machado. **Estudando a MPB**: Reflexões sobre a MPB, a Nova MPB e o que o público entende por isso. 2008. 68f. TTC (Mestrado em Documentação Histórica) – Faculdade de Getulio Vargas, Rio de Janeiro, 2008.

SAUR, A. M.; PASIAN, S. R. Satisfação com a imagem corporal em adultos de diferentes pesos corporais. **Avaliação Psicológica**. Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 199-209, 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. 2008. 294f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

SELONK, Aletéia Patrícia de Almeida. **Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais**: um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira. 2004. 194 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Pontifícia de Rio Grnade do Sul, Porto Alegre, 2004.

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

TAVARES, Carlos A. P. **O que são comunidades alternativas**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

THOMSOM, Alistair; FRISCH, Michael; HAMILTON, Paula. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. In.: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

VALADARES, Paula Viviane de Rezende e. **O frevo nos discos da Rozenblit**: um olhar de designer sobre a representação da indústria cultural. 2007. 167f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

VICENTE, Eduardo. **Da Vitrola ao iPod**: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.

_____. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965–1999. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 99-117, jan.-jun. 2008.

ZAN, José Roberto. Prefácio. In.: MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria Fonográfica**: Um estudo antropológico. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

FONTES HEMEROGRÁFICAS.

III FESTIVAL foi mais um tento cultural do Nordeste. **Diário de Pernambuco**. Recife, 28 out. 1971. Terceiro Caderno.

A PRODUÇÃO maciça em busca da qualidade. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 19 nov. 1979. Caderno B.

A SAFRA de boa prata da casa. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 30-31 out. 1976, p. 11. Serviço.

A VEZ da cigarra. **Veja**. São Paulo, 19 set. 1979.

A VOZ do dono do Festival. **Veja**. São Paulo, 28 out. 1970.

AFONSO, Edison. A contradança dos números. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 25 out. 1981. Caderno B.

ALBUQUERQUE, João Luiz de. Mammoth nation gaining an even larger musical appetite. **Billboard**. Los Angeles, 3 Nov. 1979. A Billboard Spotlight Latin America.

AMARAL, Zózimo Barroso do. Prova de trabalho. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 25 ago. 1976. Caderno B.

ANTÔNIO Adolfo, Fagner e Sérgio Sampaio fazem Concerto da Meia-Noite. **O Globo**. Rio de Janeiro, 1 dez. 1972. Geral.

BAHIANA, Ana Maria. Belchior e Ednardo chegam juntos à encuzilhada. **O Globo**. Rio de Janeiro, 26 abr. 1977a. Cultura.

_____. Belchior, o compositor: A música só se completa quando chega às pessoas. **O Globo**. Rio de Janeiro, 9 fev. 1976a. Cultura.

_____. Depois da loucura e da megalomania, um tempo de humildade. **O Globo**. Rio de Janeiro, 30 set. 1978a. Cultura.

_____. Fagner extrai seu soro com dois amigos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 2 dez. 1979a, p. 6-7. Revista do Domingo.

_____. Fagner: “Atrás de tudo isso tem um som muito antigo. É meu pai cantando na varanda”. **O Globo**. Rio de Janeiro, 25 mar. 1976b. Cultura.

_____. Fagner: Ponta de lança de uma geração que veio para brigar. **O Globo**. Rio de Janeiro, 8 set. 1977b. Cultura.

_____. Fagnólio’s news. **O Globo**. Rio de Janeiro, 27 jun. 1978b. Cultura.

_____. Guia do disco. **Rock, a História e a Glória**. Rio de Janeiro, jun. 1976c. Jornal da Música e Som.

_____. O terceiro disco de Fagner está saindo. Agora ele vai começar tudo de novo. **O Globo**. Rio de Janeiro, 8 nov. 1976d. Cultura.

_____. Sion quer só a realidade da música. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 30 set. 1979b. Revista do Domingo.

_____. Um vôo para os braços do público: Ednardo no MAM. **O Globo**. Rio de Janeiro, 14 out. 1976e. Cultura.

_____. Wagner Tiso. **O Globo**. Rio de Janeiro, 30 set. 1977c, p. 39. Cultura.

BAIANOS e cearenses esperados para finalíssima do I Festival Nordestino de Música Popular. **Diário de Pernambuco**. Recife, 20 ago. 1969. Primeiro Caderno.

BARCELLOS, Caco. Fagner: “depois dos Beatles, só eu!”. **Pop**. São Paulo, jan. 1978. Jornal Hit Pop.

BETTY, Lucy. Coluna Luccy Betty. **O Jornal**. Rio Branco, 4-10 fev. 1980.

BITTENCOURT, Sérgio. Novo disco de Elis. **O Globo**. Rio de Janeiro, 24 maio 1972. Geral.

_____. Tamos aí. **O Globo**. Rio de Janeiro, 12 jan. 1973. Geral.

BRASÍLIA encerra com êxito primeiro Festival de Música Jovem. **O Globo**. Rio de Janeiro, 7 jun. 1971. Geral.

BRUNNER, Verter. Poucas & boas. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 16-17 jun. 1977.

BUENO, Márcio. Afinal, que música é essa que está tocando nas rádios?. **Movimento**. São Paulo, 10-16 nov. 1980.

BUENO, Wilson. A voz do novo se anuncia. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 14 dez. 1976.

CABRAL, Antônio. Isto é um festival ou um trampolim para 73? **Intervalo 2000**. São Paulo, 7 ago. 1972.

CABRAL, Luís Carlos. Fagner de olhos espantados. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 22 maio 1973. Caderno 2.

CABRAL, Sérgio. Discos. **O Globo**. Rio de Janeiro, 1 fev. 1976. Domingo.

_____. O Pessoal do Ceará. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 22 abr. 1973.

CAETANO fala de novo em Fortaleza. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 maio 1979.

CALDIERI, Sérgio. Raimundo Fagner consolidando o seu sucesso. **Luta Democrática**. Rio de Janeiro, 7 jun. 1980.

CAMBARÁ, Isa. MPB, crise e grandes contratos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 nov. 1981. Ilustrada.

_____. Para quem vai ao Rio de Janeiro. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 9 jul. 1977, Ilustrada.

CARAMEZ, Carlos Eduardo. Fagner sem medo do sucesso. **Geração Pop**. São Paulo, ago. 1975. Jornal Hit Pop.

_____. Fagner: vou sacudir as bases do nosso rock. **Geração Pop**. São Paulo, mar. 1976. Jornal Hit Pop.

CARDOSO, Euclides. Balanço de 81 (II). **Diário do Paraná**. Curitiba, 8 jan. 1982a. 2º Caderno.

_____. Com Fagner a tradução do Ceará e Andaluzia. **Diário do Paraná**. Curitiba, 8 out. 1981. 2º Caderno.

_____. Fagner em disco novo. **Diário do Paraná**. Curitiba, 29 ago. 1982b. 2º Caderno.

CARTA ao leitor. **Veja**. São Paulo, 30 jun. 1976.

CARVALHO, Alberto Carlos de. Discos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 14-21 mar. 1976. Serviço.

_____. Discos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 7 jul. 1975. Caderno B.

_____. Robertinho do Recife e Muddy Waters: duas guitarras em lançamento. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 23 set. 1977. Serviço.

CASAMENTO no exterior. **Veja**. São Paulo, 25 nov. 1981.

CASTRO, Vander de. Roberto Carlos: o campeão de San Remo. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 17 fev. 1968.

CBS comemora seu jubileu de prata. **Diário da Tarde**. Curitiba, 30 mar. 1981.

CHRYSTÓSTOMO, Antônio. Ao vivo. **Veja**. São Paulo, 14 abr. 1976a.

_____. Estrela marginal. **Veja**: São Paulo, 17 nov. 1976b.

_____. Fagner luta o Teatro Carlos Gomes. **O Globo**. Rio de Janeiro, 3 nov. 1979. Cultura.

COELHO, João Marcos. Martinho com novos parceiros e Fagner em fase espanhola. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 4 out. 1981. Ilustrada.

COMPACTO duplo sai em janeiro e Lp em março. **O Globo**. Rio de Janeiro, 6 nov. 1972. Geral.

COUTINHO, Valdi. Festival em grito de guerra. **Diário de Pernambuco**. Recife, 31 ago. 1969. Terceiro Caderno.

_____. Astro Vagabundo no Parque. **Diário de Pernambuco**. Recife, 11 ago. 1976. Segundo Caderno.

CUNHA, Cassiano Arruda. Roda Viva. **Diário de Natal**. Natal, 7 jun. 1980.

DAS VIRGENS, Petit. Terezinha de Jesus não deu queda, nem foi ao chão. Subiu. **O Poti**. Natal, 6 dez. 1981.

DAVIS, Ana. Fagner sobe mais um degrau. **Luta Democrática**. Rio de Janeiro, 17 jun. 1980a.

_____. Indelicadeza. **Luta Democrática**. Rio de Janeiro, 26 jun. 1980b.

DISCO, motivo para uma aproximação. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 5 jun. 1977. 6º Caderno.

DISCOGRAFIA selecionada. **Superinteressante** - História do Rock Brasileiro. Vol. 2. São Paulo, nov. 2004.

DISCOS tem problemas econômicos e culturais. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 28 ago. 1972. 1º Caderno.

DISCOTECA. **Diário da Tarde**. Curitiba, 10 dez. 1976.

DUMAR, Deborah. A eles, os aplausos do “público selvagem”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 11 dez. 1979. Caderno B.

_____. A guerra de fim de ano das estrelas da MPB. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 4 out. 1981a. Caderno B.

_____. Fagner estréia no Rio e lota o João Caetano: um fenômeno que se repete há quatro anos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 6 jun. 1980, p. 1. Caderno B.

_____. O canto cigano de Fagner num disco ainda inédito, mas já gravado na Espanha. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 24 ago. 1981b. Caderno B.

DUTRA, Maria Helena. No “show” de Elis Regina é proibido sorrir. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10 mar. 1978. Serviço.

_____. Trilha sonora de novela: produto industrial em evolução. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 12 jul. 1976. Caderno B.

ECHEVERRIA, Regina. A grande largada. **Veja**. São Paulo: 3 dez. 1980.

_____. A brasa ainda mora. **Veja**. São Paulo, 20 dez. 1978.

EDNARDO estréia na Escola de Teatro. **Luta Democrática**. Rio de Janeiro, 10 out. 1975, p. 4.

EDNARDO procura o fio da meada. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 24 nov. 1980. Ilustrada.

ELIS Regina estréia dia 18. **O Globo**. Rio de Janeiro, 7 fev. 1972. Geral.

EXTRA. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 14 jul. 1973a. Caderno B.

EXTRA. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 15 jul. 1973b. Caderno B.

EXTRA. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 16 jul. 1973c. Caderno B.

FAGNER amanhã no Circo Cultura. **Diário de Natal**. Natal, 25 dez. 1975.

FAGNER apresenta-se no Parque de 19 a 21. **Diário de Pernambuco**. Recife, 11 jan. 1979. Secção B.

FAGNER de volta ao Rio. **Diário do Paraná**. Curitiba, 24 ago. 1982. 1º Caderno.

FAGNER e o filho de Tavares chegam a acordo sobre plágio. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 19 ago. 1999. Tribuna Bis.

FAGNER lança disco na Rádio Portuguesa. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 7 ago. 1981. Caderno B.

FAGNER lança primeiro Lp com depoimentos de Chico. **O Globo**. Rio de Janeiro, 19 maio 1973. Geral.

FAGNER, o trabalho em grupo e a simplicidade. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 18 out. 1978. Ilustrada.

FAGNER, outra novidade em disco. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 20 dez. 1972. Anexo.

FAGNER: a força consciente da “Ave Noturna”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 30 jun. 1975, p. 8. Caderno B.

FAGNER: O nome do cearense que o Rio começa a ouvir. **O Globo**. Rio de Janeiro, 10 jun. 1972. Geral.

FESTA de arromba. **Veja**. São Paulo, 16 maio 1973.

FESTIVAL Internacional da Canção no Maracanãzinho. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 16-17 set. 1972.

FOI fácil. **Veja**. São Paulo, 20 abr. 1977.

FRANÇA, Jamari da Costa. Do forno da padaria espiritual sai o xaxado intelectualizado. **O Fluminense**. Rio de Janeiro, 14-15 nov. 1976. Encontro/Mulher.

GARCIA, Carlos. Fagner com novo disco pela CBS. **Jornal do Comércio**. Manaus, 4 out. 1980. Caderno 2.

_____. Firms nas paradas. **Jornal do Comércio**. Manaus, 5 jul. 1979. Diversão.

GASTAL, Ney. Os jovens no curral. **Movimento**. São Paulo, 25 ago. 1975.

GENTE. **Veja**. São Paulo, 23 jun. 1982.

GOVERNO fixa aumento médio de 44% do salário mínimo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29 abr. 1977. Nacional.

GRANJA, Tobias. A jovem canção nordestina. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 13 jan. 1971.

GUERRA das estrelas. **Veja**. São Paulo, 15 out. 1980, p. 98.

HALLEN, Van. O melhor de 80. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 18 jul. 1980.

HUNGRIA, Julio. Phono 73: a feira do som brasileiro. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 6 maio 1973, p. 1. Caderno B.

IMITAÇÃO do original. **Veja**. São Paulo, 17 fev. 1971.

INDÚSTRIA do disco: diante da crise iminente, o esforço para não desafinar. **O Globo**. Rio de Janeiro, 29 jun. 1980. Domingo.

JORNAL do Brasil. Rio de Janeiro, 2-8 maio 1976. Serviço.

JÚRI internacional para abrir mercado exterior. **O Globo.** Rio de Janeiro, 30 set. 1972. Geral.

LANCELLOTTI, Silvio; PENIDO, José Márcio; SOUZA, Tárík de. Os melhores. **Veja.** São Paulo, 31 dez. 1975.

LANDOLFI, Cleide. Roteiro. **O Estado de São Paulo.** São Paulo, 3 ago. 1972. Geral.

LARANJEIRA, Arthur. Fagner: apenas um ensaio. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 9 set. 1977. Serviço.

LEI salarial não corrige de novo o salário mínimo. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 30 out. 1981. Primeiro Caderno.

LÍRIO, Aprygio. Discos. **Música.** São Paulo, nov. 1977.

MADE in Brasil. **Veja.** São Paulo, 7 dez. 1972.

MAIOR aumento do salário atinge 41,46%. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 30 abr. 1975. 1º Caderno.

MAIOR salário mínimo do País vai a Cr\$ 8.464,80. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 30 abr. 1981. Primeiro Caderno.

MAKALÉ, Jards. Corre sério perigo a indústria de discos nacional. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 6 jun. 1982. Ilustrada.

MARINHO, Celso. Fagner, musical e sem polêmicas. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 26 out. 1977. Ilustrada.

MARTINS, Joubert. Fagner: “Se fosse preconceituoso, estaria cuspidno no prato que comi”. **O Fluminense.** Rio de Janeiro, 15-16 jun. 1980. Encontro.

MARTINS, Sérgio. Roqueiro de alma brega. **Veja.** São Paulo, 22 jun. 2005.

MÉDICI decreta aumento de 20% no salário mínimo. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 1 maio 1971. Primeiro Caderno.

MENDES, Antônio José. O grito popular de Raimundo Fagner. **O Globo.** Rio de Janeiro, 1 maio 1977. Domingo.

MENGOZZI, Federico. Os paradoxos da música popular. **O Estado de São Paulo.** São Paulo, 28 dez. 1980.

MORAES, Renato de; CAMBARÁ, Isa. E os cearenses tornaram-se moda em 76. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 31 jul. 1976. Ilustrada.

MOTTA, Nelson. A influência dos sete anos na explosão musical cearense. **O Globo**. Rio de Janeiro, 13 jun. 1976a. Domingo.

_____. Coluna Nelson Motta. **O Globo**. Rio de Janeiro, 1 dez. 1978a. Cultura.

_____. Coluna Nelson Motta. **O Globo**. Rio de Janeiro, 8 ago. 1978b. Cultura.

_____. Dois de cá. **O Globo**. Rio de Janeiro, 7 out. 1975a. Cultura.

_____. Estréia de Fagner: aplausos e superlotação. **O Globo**. Rio de Janeiro, 9 set. 1977a. Cultura.

_____. Fortaleza, Fortaleza. **O Globo**. Rio de Janeiro, 26 abr. 1974a. Cultura.

_____. Lição aos nativos. **O Globo**. Rio de Janeiro, 20 jun. 1975b. Cultura.

_____. Mais um grande músico em LP-solo. **O Globo**. Rio de Janeiro, 9 set. 1977b. Cultura.

_____. Miudezas fonográficas. **O Globo**. Rio de Janeiro, 26 jan. 1978c. Cultura.

_____. No bolo. **O Globo**. Rio de Janeiro, 7 nov. 1974b. Cultura.

_____. Robertinho vai estourar. **O Globo**. Rio de Janeiro, 9 maio 1977c, p. 36. Cultura.

_____. Balanço dos cearenses. **O Globo**. Rio de Janeiro, 8 jun. 1976b, p. 38. Cultura.

NARA Leão desde ontem em Curitiba. **Diário do Paraná**. Curitiba, 2 jun. 1973. Primeiro Caderno.

NONA, Sérgio. Fagner com novidades. **Diário de Pernambuco**. Recife, 24 fev. 1983. Secção B.

NORDESTE inteiro assistiu finalíssima do Festival de Música. **Diário de Pernambuco**. Recife, 29 dez. 1970. 1º Caderno.

NOVAES, Lenin. Fagner abre outra fase lançando seu quarto LP. **O Fluminense**. Rio de Janeiro, 18-19 set. 1977a. Encontro.

_____. Melhor LP do semestre é da cantora Amelinha. **O Fluminense**. Rio de Janeiro, 12-13 jun. 1977b. Encontro/Mulher.

NOVO som que vem com índio e viola. **Realidade**. São Paulo, jun. 1972.

NUNES, Adilson. Importante é o show da Rita Lee. **Movimento**. São Paulo, 17 a 28 dez. 1979.

O ASTRO vagabundo que antecipa o fim do mundo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 25 mar. 1976. Caderno B.

O CEARENSE Raimundo Fagner vem aí com mais um show. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 set. 1980. Ilustrada.

O HIT Pop garante: Estes são os melhores discos do mês!. **Pop**. São Paulo, dez. 1978. Jornal Hit Pop.

O MELHOR de Pop 77. **Pop**. São Paulo, dez. 1977.

O NOVO som do rock. **Melodias**. São Paulo, nov. 1973.

O PAVÃO Mysteriozo agora num palco. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 jun. 1976. Ilustrada.

O SUCESSO que estourou nas paradas. **Veja**. São Paulo, 3 set. 1980.

ORÓS – Fagner: **Diário da Tarde**. Curitiba, 28 set. 1977.

OS BAIANOS, de novo. **Veja**. São Paulo, 30 jun. 1976.

OS BEM sucedidos: nordestinos encantam o sul. **Correio de Notícias**. Curitiba, 16 mar. 1980.

OS LPS mais vendidos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18-24 jul. 1976. Serviço.

OS NOVOS mensageiros. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 17 fev. 1973. Ilustrada.

OS VERSOS diversos de amor e dor. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 1 ago. 1971. 3º Caderno.

PASSEATA em São Paulo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 16 jul. 1967. Primeiro Caderno.

PAVÃO de briga. **Veja**. São Paulo, 30 jun. 1976.

PENALVA, Ismael. Fagner pede: Manera, frufu, manera. **Cartaz**. Rio de Janeiro, 18 abr. 1973.

PENIDO, José Márcio. Desobedecer sempre, não reverenciar nada. **Rock, a História e a Glória**. Rio de Janeiro, fev. 1976. Jornal da Música e Som.

PENIDO, José Márcio; ECHEVERRIA, Regina; SOUZA, Tárík de. Os melhores. **Veja**. São Paulo, 29 dez. 1976.

PENIDO, José Márcio; SOUZA, Tárík de. Os andarilhos solitários. **Veja**. São Paulo, 24 set. 1975.

PENTEADO, Regina. Ednardo fala de si e de seu pessoal, o do Ceará. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 23 ago. 1975. Ilustrada.

_____. Nem tão doces, nem tão bárbaros, esses baianos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 24 jun. 1976, p. 33. Ilustrada.

PEREIRA, Arley. Discos. **Diário da Noite**. São Paulo, 22 mar. 1973.

PINTO, José Nêumanne. À espera de modismos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 23 nov. 1980. Caderno B.

_____. Zé Ramalho, o Bob Dylan do sertão. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 28 maio 1978. Caderno B.

PINTO, José Nêumanne; BELCHIOR, Fátima; AMORIM, Ana Maria. Crise econômica reduz em 30% venda de disco. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 24 maio 1981. 1º Caderno.

POP, Chico. Lojas provam que nossa música continua crescendo. **O Jornal**. Rio Branco, 16 abr. 1979.

_____. O toque do Chicopop. **O Jornal**. Rio Branco, 19-25 maio 1980.

RABELO, Victor. Fagner: imprevisível e inovador. **O Fluminense**. Rio de Janeiro, 24-25 out. 1982. Encontro.

RIBEIRO, José Matias. Um exemplo às gravadoras. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 jul. 1978. Folhetim.

ROBERTO Carlos. **Veja**. São Paulo, 23 nov. 1977.

ROCHA, Aníbal de Paula. O lançamento de Nara. **Diário do Paraná**. Curitiba, 29 maio 1973. Segundo Caderno.

RODRIGUES, Fábio; ECHEVERRIA, Regina. A fé que move Fagner. **Veja**. São Paulo, 9 jan. 1980.

ROSA, Fernando. Os brotos comandam. **Superinteressante**: História do rock brasileiro – anos 50 e 60. São Paulo, 2004.

SABINO, Mário. Discos. **Diário de Pernambuco**. Recife, 26 nov. 1969, Segundo Caderno.

“SANTARÉN”, agora sem Fagner. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 18 mar. 1981. Ilustrada.

SANTOS, Antonieta. Fagner, no time do passe livre. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 5 out. 1973.

_____. Mixturação. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 22 jun. 1973.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Coração Alegre. **Veja**. São Paulo, 26 nov. 1980.

_____. O vencedor. **Veja**. São Paulo, 19 dez. 1979.

_____. Para chorar. **Veja**. São Paulo, 14 set. 1977. ROBERTO Carlos. **Veja**. São Paulo: 23 nov. 1977.

SÃO os do Ceará que vêm. **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 jul. 1973. Geral.

SCHILD, Susana. Fagner: “Se Caetano quiser uma carona no meu sucesso que venha. Eu o amo de coração”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17 jun. 1979. Revista de Domingo.

SETAS e acentos entraram nas composições do FIC. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 31 ago. 1972. 1º Caderno.

SHOW. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10 nov. 1976a. Caderno B.

SHOW. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 2 nov. 1979a. Caderno B.

SHOW. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 22 mar. 1976b. Caderno B.

SHOW. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 22 set. 1977a. Caderno B.

SHOW. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 23 nov. 1979b. Caderno B.

SHOW. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 7 set. 1977b. Caderno B.

SHOW. **O Globo**. Rio de Janeiro, 26 set. 1978. Cultura.

SHOW. **O Globo**. Rio de Janeiro, 4 jun. 1980. Matutina.

SHOWS. **O Globo**. Rio de Janeiro, 3 maio 1976a. Cultura.

SHOWS. **O Globo**. Rio de Janeiro, 7 jun. 1976b. Cultura.

SILVA, Walter. Cearenses até segunda. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 13 maio 1972a. Ilustrada.

_____. Pessoal do Ceará **Folha de São Paulo**. São Paulo, 5 out. 1972b. Ilustrada.

_____. Pessoal do Ceará. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20 jan. 1973. Ilustrada.

SILVEIRA, Emília. Raimundo Fagner: clareza no som e nas intenções. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10 nov. 1976. Caderno B.

SILVEIRA, Marilu. Uma festa para Elis. **Diário do Paraná**. Curitiba, 3 out. 1976. Anexo.

SIMONAL termina novo disco, que tem Noel, macumba, banha e mel. **O Globo**. Rio de Janeiro, 31 jul. 1972. Geral.

SOARES, Dirceu. As panelinhas precisam acabar. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 6 nov. 1977a. Folhetim.

_____. Fagner, ou a pseudomúsica nordestina. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 out. 1977b. Ilustrada.

_____. Fagner, Zezé, Filó e o Pixinguinha ao ar livre. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 set. 1980. Ilustrada.

_____. Samba de sucesso e Fagner na Espanha. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 maio 1981. Ilustrada.

SOUZA E SILVA, Antônio Celso. Se existe, o que é, o que pensa: O Pessoal do Ceará. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29 maio 1977. Revista do Domingo.

SOUZA, Okky de. Com novo molde. **Veja**. São Paulo, 8 set. 1982.

_____. O ombro amigo do rei. **Veja**. São Paulo, 2 dez. 1981.

SOUZA, Tárík de. A nova arrancada do obstinado Fagner. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 13 ago. 1983. Caderno B.

_____. Acontece. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 13 jun. 1976a. caderno B.

_____. Acontece. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 24 out. 1976b. Caderno B.

_____. Agenda. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 30 jun. 1979a. Caderno B.

_____. Compacto. **Veja**. São Paulo, 21 jan. 1976c.

_____. Continental: 30 anos depois. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 27 jan. 1974. Caderno B.

_____. Contraponto. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1 fev. 1981a. Caderno B.

_____. Em rotação. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 6 jul. 1980a. Caderno B.

_____. Em trânsito. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 13 abr. 1980b. Caderno B.

_____. Luzes e Sombras no ano musical. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 31 dez. 1979b. Caderno B.

_____. O biotônico. **Veja**. São Paulo, 11 jan. 1978.

_____. O jangadeiro Fagner singra raízes. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 4 out. 1981b. Caderno B.

_____. O som nosso de cada dia. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18 nov. 1979c. Caderno B.

_____. Pauta nordestina. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 24 maio 1981c. Caderno B.

_____. Rumo ao norte. **Veja**. São Paulo, 31 ago. 1977a.

_____. Sem requintes, uma voz forte e agreste. **Veja**. São Paulo, 20 abr. 1977b.

_____. Som nosso de cada dia. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 23 dez. 1979d. Caderno B.

_____. Tempo e contratempo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 2 jun. 1979e. Caderno B.

SPENCER, Fernando. Sons e Vozes do “Pessoal do Ceará”. **Diário de Pernambuco**. Recife, 7 jun. 1973. Segundo Caderno.

STDJ dá passe livre a Afonsinho. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 5 mar. 1971. 1º caderno.

SUCESSO de Fagner. **Diário da Manhã**. Recife, 23-24 mar. 1980.

SUCESSOS de verdade. **Veja**. São Paulo, 8 jun. 1977.

SUGESTÕES de VEJA. **Veja**. São Paulo, 17 dez. 1975.

SUGESTÕES de VEJA. **Veja**. São Paulo, 22 dez. 1976.

TAVOLA, Artur da. Phono 73: O que houve de novo nos espetáculos. **O Globo**. Rio de Janeiro, 18 maio 1973. Geral.

TUDO pronto para o início do III Festival amanhã. **Diário de Pernambuco**. Recife, 16 set. 1971. Primeiro Caderno.

UMA vitória? **Veja**. São Paulo, 20 abr. 1977.

VALE, Gilberto do. Na hora do almoço o bandolim de ouro. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 18 ago. 1971a.

_____. O poder da música jovem. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 11 ago. 1971b.

VALE, Somel do. Balaio, **Luta Democrática**. Rio de Janeiro, 12 mar. 1976.

VAMOS ao Teatro. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 13 jan. 1973.

VAMOS ao Teatro. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1 dez. 1972a. Caderno B.

VAMOS ao Teatro. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10 jun. 1972b, p. 8. Caderno B.

VARELA JR, Rafael. Canto a dor do povo. **Música**. São Paulo, jun. 1979.

VELOSO, Caetano. Cartas. **Veja**. São Paulo, 13 jun. 1977, p. 8.

XAVIER, Luiz Augusto. Alfabetizando. **Diário do Paraná**. Curitiba, 7 dez. 1976a. Anexo.

_____. O amargo necessário. **Diário do Paraná**. Curitiba, 1 fev. 1980a. 2º Caderno.

_____. O disco do ano. **Diário do Paraná**. Curitiba, 6 jan. 1980b. 2º Caderno.

_____. O instrumento valorizado. **Diário do Paraná**. Curitiba, 16 out. 1977. 1º Caderno.

- _____. Os melhores do ano. **Diário do Paraná**. Curitiba, 31 dez. 1976b. Anexo.
- _____. Pupilo de Fagner. **Diário do Paraná**. Curitiba, 12 set. 1978a, p. 5. 2º Caderno.
- _____. Resumo. **Diário do Paraná**. Curitiba, 18 set. 1976c. Anexo.
- _____. Resumo. **Diário do Paraná**. Curitiba, 21 mar. 1976d. 4º Caderno.
- _____. Resumo. **Diário do Paraná**. Curitiba, 24 dez. 1975. 2º Caderno.
- _____. Seresteiro Moderno. **Diário do Paraná**. Curitiba, 19 nov. 1978b. 2º Caderno.
- _____. Talento é talento. **Diário do Paraná**. Curitiba, 22 fev. 1976e. 4º Caderno.
- YES, nós temos cultura. **Veja**. São Paulo, 20 jul. 1977.

FONTES IMPRESSAS.

ANDRÉ MIDANI: entrevista [ago. 2005]. Entrevistador. Tárík de Souza. In: **Phono 73: O canto de um povo** – encarte do DVD. São Paulo: Universal Music, 2005.

CBS. A NOVA CBS. **Discos CBS notícias**. Rio de Janeiro: CBS/Epic, jun. 1979.

_____. FANATISMO/VERDE – release do Compacto Simples. **CBS Notícias**. Rio de Janeiro: CBS, 1981.

COELHO, Paulo. **Departamento de Imprensa Polydor e Internacional**. Rio de Janeiro: Polydor, 04/1977. 28 p.

_____. **Dificuldades de relacionamento entre artistas e gravadoras**: uma especulação de Paulo Coelho. São Paulo: Polydor, 1976. 6 p.

IBGE. Tabela 1.6 – População nos Censos Demográficos, segundo os municípios das capitais – 1872/2010. In.: **Sinopse do Censo Demográfico 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2011.

IBOPE. Série: FONO – Fonogramas. Notação: FONO 002. 1976a.

_____. Série: FONO – Fonogramas. Notação: FONO 004. 1976b.

_____. Série: PD – Pesquisas de Venda de Discos. Notação: PD 022. 1974a.

_____. Série: PD – Pesquisas de Venda de Discos. Notação: PD 023. 1974b.

_____. Série: PD – Pesquisas de Venda de Discos. Notação: PD 026. 1975a.

_____. Série: PD – Pesquisas de Venda de Discos. Notação: PD 028. 1976b.

_____. Série: PD – Pesquisas de Venda de Discos. Notação: PD 030. 1976c.

_____. Série: PD – Pesquisas de Venda de Discos. Notação: PD 031.1976d.

_____. Série: PD – Pesquisas de Venda de Discos. Notação: PD 032. 1976e.

_____. Série: PD – Pesquisas de Venda de Discos. Notação: PD 033. 1976f.

INFORMA SOM Planejamento e Pesquisa s/c Ltda. As mais executadas – fechamento anual de 1976. Rio de Janeiro: Informa Som, 1976.

NO PALCO Brilha a figura do verdadeiro Fagner. In.: FAGNER. **LP Fascículo História da Música Popular Brasileira** (grandes compositores). São Paulo: Abril, 1984.

NOPEM Pesquisas de Mercado. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1965**. Rio de Janeiro: Nopem, 1965.

_____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1966**. Rio de Janeiro: Nopem, 1966.

_____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1967**. Rio de Janeiro: Nopem, 1967.

_____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1968**. Rio de Janeiro: Nopem, 1968.

_____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1969**. Rio de Janeiro: Nopem, 1969.

_____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1970**. Rio de Janeiro: Nopem, 1970.

_____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1971**. Rio de Janeiro: Nopem, 1971.

_____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1972**. Rio de Janeiro: Nopem, 1972.

_____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1973**. Rio de Janeiro: Nopem, 1973.

_____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1974**. Rio de Janeiro: Nopem, 1974.

_____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1975**. Rio de Janeiro: Nopem, 1975.

_____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1976**. Rio de Janeiro: Nopem, 1976.

- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1977.** Rio de Janeiro: Nopem, 1977.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1978.** Rio de Janeiro: Nopem, 1978.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1979.** Rio de Janeiro: Nopem, 1979.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1980.** Rio de Janeiro: Nopem, 1980.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1981.** Rio de Janeiro: Nopem, 1981.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1982.** Rio de Janeiro: Nopem, 1982.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1983.** Rio de Janeiro: Nopem, 1983.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1984.** Rio de Janeiro: Nopem, 1984.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1985.** Rio de Janeiro: Nopem, 1985.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1986.** Rio de Janeiro: Nopem, 1986.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1987.** Rio de Janeiro: Nopem, 1987.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1988.** Rio de Janeiro: Nopem, 1988.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1989.** Rio de Janeiro: Nopem, 1989.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1990.** Rio de Janeiro Nopem, 1990.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1991.** Rio de Janeiro Nopem, 1991.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1992.** Rio de Janeiro Nopem, 1992.
- _____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1993.** Rio de Janeiro: Nopem, 1993.

_____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1994.** Rio de Janeiro: Nopem, 1994.

_____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1995.** Rio de Janeiro: Nopem, 1995.

_____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1996.** Rio de Janeiro: Nopem, 1996.

_____. **Os 50 mais vendidos (L.P, C.S e C.D) do ano de 1997.** Rio de Janeiro: Nopem, 1997.

_____. **Os 50 mais vendidos CD do ano de 1998.** Rio de Janeiro: Nopem, 1998.

_____. **Os 50 mais vendidos CD do ano de 1999.** Rio de Janeiro: Nopem, 1999.

SILVEIRA, Roberto Martins; MENDIA, Fabio. In.: FAGNER. **LP Fascículo História da Música Popular Brasileira** (grandes compositores). São Paulo: Ed. Abril, 1984, p. 5.

FONTES AUDIOVISUAIS.

BÔSCOLI, Ronaldo. Depoimento. In.: VÁRIOS. **Essas pessoas têm um recado importante para vocês.** Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1973. 1 disco sonoro (Compacto Duplo). Lado A, faixa 1.

BUARQUE, Chico. Depoimento. In.: VÁRIOS. **Essas pessoas têm um recado importante para vocês.** Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1973. 1 disco sonoro (Compacto Duplo). Lado B, faixa 1.

FAGNER, Raimundo. Entrevista concedida ao programa Nomes do Nordeste. **DVD nº 24.** Fortaleza: Centro Cultural Banco do Nordeste – CCBNB, 2006.

LEÃO, Nara. Depoimento. In.: VÁRIOS. **Essas pessoas têm um recado importante para vocês.** Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1973. 1 disco sonoro (Compacto Duplo). Lado B, faixa 3.

VÁRIOS. **Essas pessoas têm um recado importante para vocês.** Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1973. 1 disco sonoro (Compacto Duplo).

FONTES FONOGRAFICAS.

ALACRAN. **Alacran.** São Paulo: Epic/CBS, p1971. 1 disco sonoro (Long Play).

ALBERT, Morris. She's My Girl. Intérprete: Morris Albert. In.: VÁRIOS. **Trilha Sonora Original da Novela Anjo Mau** – Internacional. São Paulo: Som Livre, p1976. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 3.

ALMEIDA, Cussy; OLIVEIRA, Reinaldo. Poema de Amor Sem Luz. Intérpretes: Expedito Baracho e Coral do Carmo do Recife. In.: VÁRIOS. **I Festival Nordestino da Música Popular**. Recife: Mocambo, p1969. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 1.

AMELINHA. **Flor da Paisagem**. São Bernardo do Campo: CBS, p1977. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Foi Deus Quem Fêz Você/Galope Razante**. Rio de Janeiro: CBS, p1980. 1 disco sonoro (Compacto Simples).

_____. **Frevo Mulher**. São Bernardo do Campo: CBS, p1979. 1 disco sonoro (Long Play).

AQUINO, Hermes. Nuvem Passageira. Intérprete: Hermes Aquino. In.: VÁRIOS. **Globo de Ouro** – V. 2. São Paulo: Som Livre, p1977. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 1.

_____. Nuvem Passageira. Intérprete: Hermes Aquino. In.: VÁRIOS. **Trilha Sonora Original da Novela O Casarão** – Nacional. São Paulo: Som Livre, p1976. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 1.

ARANTES, Guilherme. Meu Mundo e Nada Mais. Intérprete: Guilherme Arantes. In.: VÁRIOS. **Trilha Sonora Original da Novela Anjo Mau** – Nacional. São Paulo: Som Livre, p1976. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 5.

ARAÚJO, Tânia Cabral de. Boca de Forno. Intérprete. BENEVIDES, Conceição. In.: VÁRIOS. **I Festival Nordestino da Música Popular**. Recife: Mocambo, p1969. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 4.

AZEVEDO, Geraldo. **Geraldo Azevedo**. São Paulo: Som Livre, p1977. 1 disco sonoro (Long Play).

BARROS, Antônio. Sou o Estopim. Intérprete: Sônia Braga. In.: VÁRIOS. **Trilha Sonora Original da Novela Saramandaia**. São Paulo: Som Livre, p1976. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 2.

BELCHIOR. **Alucinação**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1976a. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. Apenas Um Rapaz Latino Americano. Intérprete: O Som do Sucesso. In.: VÁRIOS. **Globo de Ouro** – V. 2. São Paulo: Som Livre, p1977. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 8.

_____. **Belchior** – Mote e Glosa. Rio de Janeiro: Chantecler, p1974. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Belchior** – Mote e Glosa. Rio de Janeiro: Chantecler, p1976b. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. Na Hora do Almoço. Intérpretes: Belchior; Jorge Nery; Jorginho Telles. In.: BELCHIOR; OSNY. **Na Hora do Almoço/Quem me Dera**. São Bernardo do Campo: Copacabana, p1971. 1 disco sonoro (Compacto Simples). Lado A, faixa 1.

BENEVIDES, Lauro. Caminhada. Intérprete: Lauro Benevides. In.: VÁRIOS. **I Festival Nordeste da Música Popular**. Recife: Mocambo, p1969. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 3.

BEZERRA, Ricardo. **Maraponga**. São Bernardo do Campo: Epic/CBS, p1978. 1 disco sonoro (Long Play).

BOSCO, João. **João Bosco**. São Paulo: RCA Victor, p1973. 1 disco sonoro (Long Play).

BOSCO, João; BLANC, Aldir. Jardins de Infância. Intérprete: Elis Regina. In.: REGINA, Elis. **Falso Brillhante**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1976a. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 1.

BOSCO, João; BLANC, Aldir. O Cavaleiro e os Moinhos. Intérprete: Elis Regina. In.: REGINA, Elis. **Falso Brillhante**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1976b. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 4.

_____. Um Por Todos. Intérprete: Elis Regina. In.: REGINA, Elis. **Falso Brillhante**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1976c. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 4.

BRITO, Silvio. Para O Mundo Que Eu Quero Descer. Intérprete: Silvio Brito. In.: BRITO, Silvio. **Para O Mundo Que Eu Quero Descer**. Rio de Janeiro: Chantecler, p1976. 1 disco sonoro (Compacto Duplo). Lado A, faixa 1.

BUARQUE, Chico; FAGNER; MOREAU, Jeanne. **Trilha sonora do filme Joanna Francesa**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1973. 1 disco sonoro (Compacto Duplo). Lado B, faixa 1.

CAMPELLO, Celly. **Estúpido Cupido**. São Bernardo do Campo: Odeon, p1959. 1 disco sonoro (Long Play).

CARAVELLI. **Caravelli**. São Paulo: Epic/CBS, p1973. 1 disco sonoro (Long Play).

CARLOS, Roberto. **João e Maria/Fora do Tom**. Rio de Janeiro: Polydor-CBD, p1959. 1 disco sonoro (Compacto Simples).

_____. **Louco Por Você**. Rio de Janeiro: Columbia, p1961. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Roberto Carlos canta a la juventud**. Colômbia: CBS, p1965a. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Roberto Carlos canta a la juventud**. Venezuela: CBS, p1965b. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Roberto Carlos**. Rio de Janeiro. CBS, p1973a. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Roberto Carlos**. Tóquio: Epic/CBS, p1973b. 1 disco sonoro (Long Play).

CASSIANO; MOTOKA, Paulinho. A Lua e Eu. Intérprete: Cassiano. In.: VÁRIOS. **Globo de Ouro** – 16 sucessos. São Paulo: Som Livre, p1976a. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 3.

_____. A Lua e Eu. Intérprete: Cassiano. In.: VÁRIOS. **Trilha Sonora Original da Novela O Grito** – Nacional. São Paulo: Som Livre, p1976b. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 3.

CIRINO. **Estrela Ferrada**. São Paulo: CBS, p1979. 1 disco sonoro (Long Play).

CLODO; CLÉSIO. Revelação. Intérprete: Fagner. In. VÁRIOS. **Cara a Cara** – Trilha Nacional. São Paulo: Clack/WEA, p1979a. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 4.

_____. Revelação. Intérprete: Fagner. In.: FAGNER, Raimundo. **Quem Viver Chorar**. São Paulo: CBS, p1978. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 1.

_____. Revelação. Intérprete: Fagner. In.: VÁRIOS. **O Melhor 80** – Movimento Musical Brasileiro. Rio de Janeiro: Epic/CBS, 1980 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 3.

DA VILA, Martinho. **Canta Canta Minha Gente**. São Paulo: RCA Victor, p1974. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Maravilha de Cenário**. São Paulo: RCA Victor, p1975. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Origens**. São Paulo: RCA Victor, p1973. 1 disco sonoro (Long Play).

DA VIOLA, Paulinho. Sinal Fechado. Intérprete: Fagner. In.: FAGNER, Raimundo. **Raimundo Fagner**. São Bernardo do Campo: CBS, p1976. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 1.

DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. Riacho do Navio. Intérprete: Fagner. In.: FAGNER, Raimundo. **Ave Noturna**. São Paulo: Continental, p1975. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 5.

DE JESUS, Terezinha. **Vento Nordeste**. São Paulo: Epic/CBS, p1979. 1 disco sonoro (Long Play).

DE RECIFE, Robertinho. Chamada. Intérprete: Fagner. In.: DE RECIFE, Robertinho. **Jardim da Infância**. Rio de Janeiro: CBS, p1977. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 1.

_____. **Jardim da Infância**. Rio de Janeiro: CBS, 1977. 1 disco sonoro (Long Play).

DE RECIFE, Robertinho; NILO, Fausto. Flor da Paisagem. Intérpretes: Amelinha e Fagner. In: AMELINHA. **Flor da Paisagem**. São Bernardo do Campo: CBS, p1977. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 2.

DE RECIFE, Robertinho; TORRES, Herman. Acalanto Para Um Punhal. Intérpretes: Fagner, Robertinho de Recife e Amelinha. In.: DE RECIFE, Robertinho. **Jardim da Infância**. Rio de Janeiro: CBS, 1977. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 2.

DO ASSARÉ, Patativa. **A Terra é Naturá**. Rio de Janeiro: Epic/CBS, p1981. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Poemas e Canções**. São Paulo: Epic/CBS, p1979. 1 disco sonoro (Long Play).

EDNARDO. Artigo 26. Intérprete: Ednardo. In.: EDNARDO. **Berro**. São Paulo: RCA Victor, p1976a. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 2

_____. Ausência. Intérpretes: Ednardo e Amelinha. In.: EDNARDO. **O Romance do Pavão Misteriozo**. São Paulo: RCA Vik, p1974a. Lado A, faixa 4. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. Beira Mar. Intérprete: Ednardo. In.: EDNARDO; ROGÉRIO, Rodger; TETTY. **Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem** – Pessoal do Ceará. São Paulo: Continental, p1973a. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 2.

_____. **Berro**. São Paulo. RCA Victor, p1976b. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. Ingazeiras. Intérprete: Ednardo. In.: EDNARDO; ROGÉRIO, Rodger; TETTY. **Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem** – Pessoal do Ceará. São Paulo: Continental, p1973b. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 1.

_____. **O Romance do Pavão Misteriozo**. São Paulo: RCA Vik, p1974a. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. Pavão Misteriozo. Intérprete: Ednardo. In.: EDNARDO. **O Romance do Pavão Misteriozo**. São Paulo: RCA Vik, p1974b. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 6.

_____. Pavão Misteriozo. Intérprete: Ednardo. In.: EDNARDO. **Pavão Misteriozo**. São Paulo: RCA Victor, p1976c. 1 disco sonoro (Compacto Duplo). Lado A, faixa 1.

_____. Pavão Misteriozo. Intérprete: Ednardo. In.: EDNARDO. **Pavão Misteriozo/Carneiro**. São Paulo: RCA Victor, p1974c. 1 disco sonoro (Compacto Simples). Lado A, faixa 1.

_____. Pavão Misteriozo. Intérprete: Ednardo. In.: VÁRIOS. **4 Temas Nacionais de Novela: Saramandaia**. V. 4. São Paulo: RCA Victor, p1976d. 1 disco sonoro (Compacto Duplo). Lado A, faixa 1.

_____. Pavão Misteriozo. Intérprete: Ednardo. In.: VÁRIOS. **Trilha Sonora Original da Novela Saramandaia**. São Paulo: Som Livre, p1976e. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 7.

_____. Pavão Misteriozo. Intérprete: Fazenda Modelo. In.: FAZENDA MODELO. **Terra Boa**. Rio de Janeiro: CBS, p1976f. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 5.

_____. Terral. Intérprete: Ednaro. In.: EDNARDO; ROGÉRIO, Rodger; TETTY. **Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem** – Pessoal do Ceará. São Paulo: Continental, p1973c. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 2.

EDNARDO; ROGÉRIO, Rodger; TETTY. **Ednardo e o Pessoal do Ceará**. São Paulo: Continental, p1976. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Ednardo e o Pessoal do Ceará**. São Paulo: Continental/, p1983. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Ednardo e o Pessoal do Ceará**. São Paulo: Continental/Phonodisc Mid, p1989. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem** – Pessoal do Ceará. São Paulo: Continental, p1973. 1 disco sonoro (Long Play).

ELIZÂNGELA. **Ele ou Você/Pertinho de Você**. São Paulo: RCA, p1978. 1 disco sonoro (Compacto Simples).

FAGNER, Raimundo. **A Mesma Pessoa**. Rio de Janeiro: CBS, p1984. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Ave Noturna**. São Paulo: Continental, p1975a. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Beleza**. Rio de Janeiro: CBS, p1979a. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Cavalo-Ferro**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1972a. 1 disco sonoro (Compacto Duplo).

_____. **Fagner**. Rio de Janeiro: CBS, 1985. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Fagner**. São Paulo: Continental, p1975b. 1 disco sonoro (Compacto Duplo).

_____. **Noturno (Coração Alado)/Asas**. Rio de Janeiro: CBS, p1979b. 1 disco sonoro (Compacto Simples).

_____. **O Último Pau de Arara** - Manera Fru Fru Manera. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1973. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Orós**. Rio de Janeiro: CBS, p1977. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Palavra de Amor**. Rio de Janeiro: CBS, p1983. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Quem Viver Chorar**. São Paulo: CBS, p1978. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Raimundo Fagner** – Eternas Ondas. Rio de Janeiro: CBS, p1980. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Raimundo Fagner Canta en Español**. Madri. CBS, p1981a. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Raimundo Fagner**. Rio de Janeiro: CBS, 1976. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Sorriso Novo**. Rio de Janeiro: CBS, 1982. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Traduzir-se**. Rio de Janeiro: CBS, 1981b. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. Um Ano a Mais. Intérprete: Fagner. In.: VÁRIOS. **Carnaval Chegou**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1972b. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 6.

FAGNER, Raimundo; BELCHIOR, Antônio Carlos. Mucuripe. Intérprete: Elis Regina. In.: REGINA, Elis. **Elis**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1972a. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 4.

_____. Mucuripe. Intérprete: Fagner. In.: VELOSO, Caetano; FAGNER, Raimundo. **Disco de Bolso d'O Pasquim**. Rio de Janeiro: CBD – Companhia Brasileira de Discos, p1972b. 1 disco sonoro (Compacto Simples). Lado B, faixa 1.

_____. Mucuripe. Intérprete: Roberto Carlos. In.: CARLOS, Roberto. **Roberto Carlos**. São Paulo: CBS, p1975. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 6.

_____. Noves Fora. Intérprete: Wilson Simonal. In.: SIMONAL, Wilson. **Se Dependesse de Mim**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1972c. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 5.

_____. Noves Fora. Intérprete: Wilson Smonal. In.: SIMONAL, Wilson. **Noves Fora/Paz e Arroz**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1972d. 1 disco sonoro (Compacto Simples). Lado A, faixa 1.

FAGNER, Raimundo; BEZERRA, Ricardo Figueiredo. Cavalo-Ferro. Intérprete: QUARTETO EM CY. **Quarteto em Cy**. São Bernardo do Campo: Odeon, p1972a. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 3.

_____. A Nova Conquista. Intérpretes: Fagner e Cirino. In.: SIRINO; FAGNER. **A Nova Conquista/Copa Luz**. São Paulo: RGE, p1971. 1 disco sonoro (Compacto Simples). Lado A, faixa 1.

_____. Cavalo Ferro. Intérprete: Fagner. In.: FAGNER, Raimundo. **Cavalo-Ferro**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1972b. 1 disco sonoro (Compacto Duplo). Lado A, faixa 1.

_____. Cavalo Ferro. Intérpretes: Ednardo; Rodger Rogério; Tetty. In.: EDNARDO; ROGÉRIO, Rodger; TETTY. **Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem** – Pessoal do Ceará. São Paulo: Continental, p1973b. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 3.

_____. Cavalo-Ferro. Intérprete: Quarteto em Cy. In.: QUARTETO EM CY. **Cavalo-Ferro/Cantoria**. São Bernardo do Campo: Odeon, p1972c. 1 disco sonoro (Compacto Simples). Lado A, faixa 1.

_____. Manera Fru Fru Manera. Intérprete: Fagner. In.: VÁRIOS. **Phono 73 – O canto de um povo**: V. 2. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1973a. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 5.

FAGNER, Raimundo; DIEGUES, Cacá. Ave Noturna. Intérprete: Fagner. In.: FAGNER, Raimundo. **Ave Noturna**. São Paulo: Continental, p1975. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 4.

FAGNER, Raimundo; EVANGELISTA, José. Quatro Graus. Intérprete: Fagner. In.: FAGNER, Raimundo; TEIXEIRA, Renato. **7º Festival Internacional da Canção**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1972a. 1 disco sonoro (Compacto Simples). Lado A, faixa 1.

_____. Quatro Graus. Intérprete: Fagner. In.: VÁRIOS. **Os Grandes Sucessos do FIC 72: VII Festival da Canção**. Rio de Janeiro: Fontana/Phonogram, p1972b. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 5.

FAGNER, Raimundo; FRANCISCO, Marcos. Luzia do Algodão. Intérprete: Izaíra Silvino. In.: VÁRIOS. **I Festival de Música Popular Aqui**. Orgacine/Companhia Brasileira de Discos – CBD. Rio de Janeiro, p1969. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 6.

FAGNER, Raimundo; MATOGROSSO, Ney. **Ney Matogrosso e Fagner**. São Paulo: Continental, p1975. 1 disco sonoro (Compacto Simples).

FAGNER, Raimundo; NILO, Fausto. Fim do Mundo. Intérprete: Marília Medalha. In.: MEDALHA, Marília. **Caminhada**. São Paulo: RGE, p1973. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 5.

FAGNER, Raimundo; ZICO. **Batuquê de Praia/Cantos do Rio**. Rio de Janeiro: CBS, p1982. 1 disco sonoro (Compacto Simples).

FAGNER. Quatro Graus. Intérprete: Marilton. In.: VÁRIOS. **4 Momentos do VII FIC**. São Paulo: Som Livre, p1972c. 1 disco sonoro (Compacto Duplo). Lado B, faixa 2.

FAGNER; ESPANCA, Florbela. Fanatismo. Intérprete: Fagner. In.: FAGNER, Raimundo. **Raimundo Fagner – Compacto Simples Promocional**. Rio de Janeiro: CBS, p1981a. 1 disco sonoro (Compacto Simples). Lado A, faixa 1.

_____. Fanatismo. Intérprete: Fagner. In.: FAGNER, Raimundo. **Traduzir-se**. Rio de Janeiro: CBS, p1981b. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 1.

FAGNER; SILVA, Abel. Depende. Intérpretes: Amelinha e Fagner. In.: AMELINHA. **Flor da Paisagem**. São Bernardo do Campo: CBS, p1977. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 5.

FALCÃO, Fred; MEDEIROS, A. Shirley Sexy. Intérprete: Marília Pêra. In.: VÁRIOS. **Trilha Sonora Original da Novela O Cafona (Nacional)**. São Bernardo do Campo: Som Livre, p1971. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 1.

FOLCLORE – ADAPTAÇÃO: FAGNER, Raimundo. Penas do Tiê. Intérprete: Fagner, Nara Leão. In.: FAGNER, Raimundo. **O Último Pau de Arara** - Manera Fru Fru Manera. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1973. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 3.

FRANCO, Walter. **Ou Não**. São Paulo: Continental, p1973. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Walter Fanco** – Respire Fundo. São Bernardo do Campo: Epic/CBS, p1978. 1 disco sonoro (Long Play).

FRENÉTICAS. **Frenéticas**. São Paulo: Atlantic/WEA, p1977. 1 disco sonoro (Long Play).

GOMES, Pepeu. **Geração de Som**. Rio de Janeiro: Epic/CBS, p1978. 1 disco sonoro (Long Play).

GRACO; SILVIO, Caio. Noturno. Intérprete: Fagner. In.: VÁRIOS, **Trilha Sonora Original da Novela Coração Alado** – Nacional. Rio de Janeiro: Som Livre, 1980. Lado B, faixa 7.

GRAGO; SILVIO, Caio; ESCOLAR, L. G. Nocturno. Intérprete: Fagner. In.: FAGNER, Raimundo. **Raimundo Fagner Canta en Español**. Madri. CBS, 1981. Lado A, faixa 1.

HEREDIA, José Ortega; ; LORCA, Garcia. Verde. Intérpretes: Fagner e Manzanita. In.; FAGNER, Raimundo. **Traduzir-se**. Rio de Janeiro: CBS, p1981a. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 1.

_____. Verde. Interpretes: Fagner e Manzanita. In.: FAGNER, Raimundo. **Raimundo Fagner** – Compacto Simples Promocional. Rio de Janeiro: CBS, p1981b. 1 disco sonoro (Compacto Simples). Lado B, faixa 1.

HOLLANDA, Chico Buarque. Joanna Francesa. Intérpretes: Chico Buarque, Fagner. In.: BUARQUE, Chico; FAGNER; MOREAU, Jeanne. **Trilha sonora do filme Joanna Francesa**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1973. 1 disco sonoro (Compacto Duplo). Lado B, faixa 1.

HORA, Rildo; CABRAL, Sérgio. Os Meninos da Mangueira. Intérprete: Ataulfo Junior. In.: VÁRIOS. **Globo de Ouro** – 16 sucessos. São Paulo: Som Livre, p1976. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 6.

JOBIM, Antônio Carlos; BOSCO, João. **Disco de Bolso d'O Pasquim**. Rio de Janeiro: CBD – Companhia Brasileira de Discos, p1972. 1 disco sonoro (Compacto Simples).

JOCAFI, Antônio Carlos. TAVARES, I. Amarelinha. Intérprete: Paulo José e as Menininhas do Colégio. In.: VÁRIOS. **Trilha Sonora Original da Novela O Primeiro Amor (Nacional)**. São Bernardo do Campo: Som Livre, p1972. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 7.

LINS, Ivan; FAGNER. Quatro Escuro. Intérprete: Ivan Lins. In.: LINS, Ivan. **Quem Sou Eu?**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1973. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 3.

LOBOS, Villa. O Tremzinho Caipira. Intérprete: Orquestra Renato de Oliveira. In.: VÁRIOS. **Ovelha Negra**. São Paulo: Teletema/Continental, 1975. Lado A, faixa 1.

LUIZ, Nonato. **Terra**. Rio de Janeiro: Epic/CBS, p1980. 1 disco sonoro (Long Play).

MAIA, Petrucio. **Melhor Que Mato Verde**. Rio de Janeiro: Epic/CBS, p1980. 1 disco sonoro (Long Play).

MAIA, Petrucio.; BRANDÃO. Pé de Sonhos. Intérpretes: Fagner; Nara Leão. In.: FAGNER, Raimundo. **O Último Pau de Arara** - Manera Fru Fru Manera. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1973. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 1.

_____. Beco dos Baleiros (Papéis de Chocolate). Intérprete: Fagner. In.: VÁRIOS. **Ovelha Negra**. São Paulo: Teletema/Continental, p1975a. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 5.

_____. Estrada de Santana. Intérpretes: Fagner e Amelinha. In.: FAGNER, Raimundo. **Ave Noturna**. São Paulo: Continental, p1975b. Lado B, faixa 1. 1 disco sonoro (Long Play).

MAIA, Tim. **Tim Maia Disco Club**. São Paulo: Atlantic/WEA, p1978. 1 disco sonoro (Long Play).

MANASSÉS. **Manassés**. São Paulo: Epic/CBS, p1979. 1 disco sonoro (Long Play).

MANDUKA; DOMINGUINHOS. Quem Me Levará Sou Eu. Intérprete: Fagner. In.: VÁRIOS. **O Melhor 80** – Movimento Musical Brasileiro. Rio de Janeiro: Epic/CBS, 1980. Lado A, faixa 1.

MASSER, M; GOFFIN, G. Do You Know Where You're Going To (Theme From Mahogany). Intérprete: Diana Ross. In.: VÁRIOS. **Trilha Sonora Original da Novela Anjo Mau** – Internacional. São Paulo: Som Livre, p1976. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 6.

MAURITY, Ruy; JORGE, José. Nem Ouro Nem Prata. Intérprete: Ruy Maurity. In.: VÁRIOS. **Globo de Ouro**. v. 2. São Paulo: Som Livre, p1976. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 3.

MELODIA, Luiz. **Pérola Negra**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1973. 1 disco sonoro (Long Play).

MILANÉS, Pablo. Años. Intérpretes: Fagner e Mercedes Sosa. In.: FAGNER, Raimundo. **Traduzir-se**. Rio de Janeiro: CBS, p1981b. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 2.

MISS LENE. **Miss Lene**. Rio de Janeiro: Epic/CBS, p1978. 1 disco sonoro (Long Play).

NIXON, Paul. True Love. Intérprete: Steve MacLean. In.: VÁRIOS. **Trilha Sonora Original da Novela O Grito** – Internacional. São Paulo: Som Livre, p1976. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 1.

OSNY, Quem Me Dera. Intérprete: Osny In.: BELCHIOR; OSNY. **Na Hora do Almoço/Quem me Dera**. São Bernardo do Campo: Copacabana, p1971. 1 disco sonoro (Compacto Simples). Lado B, faixa 1.

PACHON, Ricardo; ALBERTI, Rafael. Malaga Intérprete: Fagner. In.; FAGNER, Raimundo. **Traduzir-se**. Rio de Janeiro: CBS, p1981. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 3.

PEREIRA, Frederico Guilherme de Matos. Caminhante. Intérprete: Ronaldo. In.: VÁRIOS. **I Festival Nordestino da Música Popular**. Recife: Mocambo, p1969. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 5.

RAMALHO, Zé. **A Peleja do Diabo com o Dono do Céu**. Rio de Janeiro: Epic/CBS, p1979. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. Eternas Ondas. Intérprete: Fagner. In.: FAGNER, Raimundo. **Raimundo Fagner – Eternas Ondas**. Rio de Janeiro: CBS, p1980. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 1.

_____. Frevo Mulher. Intérprete: Amelinha. In.: VÁRIOS. **O Melhor 80 – Movimento Musical Brasileiro**. Rio de Janeiro: Epic/CBS, 1980. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 2.

_____. **Zé Ramalho**. São Bernardo do Campo: Epic/CBS, p1978. 1 disco sonoro (Long Play).

RAMALHO, Zé; CÔRTES; Lula. **Paêbiru**. Recife: Solar/Rozenblit, p1975. 2 discos sonoros (Long Play).

REGINA, Elis. **Falso Brillhante**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1976. 1 disco sonoro (Long Play).

RODRIX, Zé. Nem Pensar. Intérprete: Sandra Brea. In.: VÁRIOS. **Trilha Sonora original da Novela Corrida do Ouro (Nacional)**. São Paulo: Som Livre, p1974. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 2.

RODRIX, Zé; LIVI. Soy Latino Americano. Intérprete: Zé Rodrix. In.: VÁRIOS. **Globo de Ouro – V. 2**. São Paulo: Som Livre, p1977. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 1.

ROGÉRIO, Rodger; MOREIRA, José Evangelista. Bai Bai Baião. Intérprete: Lauro Benevides. In.: VÁRIOS. **I Festival Nordestino da Música Popular**. Recife: Mocambo, p1969. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 2.

ROGÉRIO, Rodger; TETI. **Chão Sagrado**. São Paulo: RCA Vik, p1975. 1 disco sonoro (Long Play).

SANTARÉN. **Santarén**. Rio de Janeiro: Epic/CBS, p1980. 1 disco sonoro (Long Play).

SCHANGAY. **Acontecimento**. Rio de Janeiro: Epic/CBS, p1976. 1 disco sonoro (Long Play).

SEDAKA; GREENFIELD; JORGE, Fred. Estúpido Cupido. Intérprete: Celly Campello. In.: VÁRIOS. **Trilha sonora da novela Estúpido Cupido – Nacional**. São Paulo: Som Livre, p1976. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 8.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Eu Também Vou Reclamar. Intérprete: Raul Seixas. In.: SEIXAS, Raul. **Há Dez Mil Anos Atrás**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1976. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 1.

SERRAT, Joan Manuel; MACHADO, Antonio. La Saeta. Intérprete: Fagner. In.: FAGNER, Raimundo. **Traduzir-se**. Rio de Janeiro: CBS, 1981. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 1.

SIRINO; FAGNER. **A Nova Conquista/Copa Luz**. São Paulo: RGE, p1971. 1 disco sonoro (Compacto Simples).

TEIXEIRA, Humberto. Dono Dos Teus Olhos. Intérprete: Tetty. In.: EDNARDO; ROGÉRIO, Rodger; TETTY. **Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem** – Pessoal do Ceará. São Paulo: Continental, p. 1973. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 6.

TETI. **Equatorial**. Rio de Janeiro: Epic/CBS, p. 1979. 1 disco sonoro (Long Play).

VALENÇA, Alceu; AZEVEDO, Geraldo. **Alceu Valença e Gerado Azevedo** - Quadrafônico. São Bernardo do Campo: Copacabana, p. 1972. 1 disco sonoro (Long Play).

VÁRIOS. **1º Festival de Música Popular Aqui**. Orgacine/Companhia Brasileira de Discos – CBD. Rio de Janeiro, p. 1969b. 1 disco sonoro (Long Play).

Dancin' Days – Internacional. Rio de Janeiro: Som Livre, p1978. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Homenaje a Picasso**. Rio de Janeiro: CBS, 1983.

_____. **I Festival Nordestino da Música Popular**. Recife: Mocambo, p1969a. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Massafeira**. Rio de Janeiro: Epic/CBS, p1980a. 2 discos sonoros (Long Play).

_____. **Ovelha Negra**. São Paulo: Teletema/Continental, 1975.

_____. **Phono 73** – O canto de um povo: V. 1. Rio de Janeiro: Polydor/Phonogram, p1973a. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Phono 73** – O canto de um povo: V. 2. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1973b. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Phono 73** – O canto de um povo: V. 3. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1973c. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Soro**. São Bernardo do Campo: Epic/CBS, p1979. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Trilha Sonora Original da Novela Coração Alado** – Nacional. Rio de Janeiro: Som Livre, 1980b. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Trilha Sonora Original da Novela Saramandaia**. São Paulo: Som Livre, p1976. 1 disco sonoro (Long Play).

_____. **Os Grandes Sucessos do FIC 72: VII Festival da Canção**. Rio de Janeiro: Fontana/Phonogram, p1972. 1 disco sonoro (Long Play).

VASCONCELOS, Naná. **Amazonas**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1973. 1 disco sonoro (Long Play).

VELOSO, Caetano; FAGNER, Raimundo. **Disco de Bolso d'O Pasquim**. Rio de Janeiro: CBD – Companhia Brasileira de Discos, p1972. 1 disco sonoro (Compacto Simples).

VENÂNCIO; CORUMBÁ; GUIMARÃES, J. O Último Pau de Arara. Intérprete: Fagner. In.: VÁRIOS. **Máximo de Sucessos nº 9**. Rio de Janeiro: Fontana/Phonogram, p1973. 1 disco sonoro (Long Play). Lado B, faixa 3.

WANDO. Moça. Intérprete: Wando. In.: VÁRIOS. **Trilha Sonora Original da Novela Pecado Capital** – Nacional. São Paulo: Som Livre, p1975. 1 disco sonoro (Long Play). Lado A, faixa 1.

ZU, Lady. **A Noite Vai Chegar**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, p1978. 1 disco sonoro (Long Play).

FONTES ORAIS.

AMELINHA. *Amélia Cláudia Colares Bucaretychi*: entrevista. ago. 2013. Entrevistador: Stênio Ronald Mattos Rodrigues. Fortaleza, CE. 2013. Arquivos de mp3.

BEZERRA, Ricardo. *Ricardo Figueiredo Bezerra*: entrevista abr. 2013. Entrevistador: Stênio Ronald Mattos Rodrigues. Fortaleza, CE. 2013. Arquivos de mp3.

CIRINO, Wilson. *José Wilson Cirino*: entrevista jul. 2013. Entrevistador: Stênio Ronald Mattos Rodrigues. Fortaleza, CE. 2013. Arquivos de mp3.

FAGNER, Raimundo. *Raimundo Fagner Cândido Lopes*: entrevista [ago. 2013]. Entrevistador: Stênio Ronald Mattos Rodrigues. Fortaleza, CE. 2013. Arquivos de mp3.

MANASSÉS. *Manassés Lourenço de Sousa*. entrevista jul. 2013. Entrevistador: Stênio Ronald Mattos Rodrigues. Fortaleza, CE. 2013. Arquivos de mp3.

TETI. *Maria Elizete Moraes de Oliveira e Rogério*: entrevista ago. 2013. Entrevistador: Stênio Ronald Mattos Rodrigues. Fortaleza, CE. 2013. Arquivos de mp3.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS.

1975 – Roberto Carlos especial. Youtube. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wVwq-LrVzq8>>. Acesso em: 25 jan. 2017.

3/6 – EDNARDO - Nomes do Nordeste. Youtube. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Bi35Em1qHY&list=PL137749D87A534552&index=3>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

BRASIL. **Lei Complementar nº. 20 de 1º de julho de 1974.** Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LCP/Lcp20.htm>. Acesso em: 22 dez. 2016.

_____. **Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/1970-1979/L6281.htm>. Acesso em: 27 jan. 2017.

_____. **Lei nº. 3.752 de 14 de abril de 1960.** Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/1950-1969/L3752.htm>. Acesso em: 22 dez. 2016.

CARA a Cara. **Teledramaturgia.** 2015. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/cara-a-cara/>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

COISA de cearense. **Amelinha.** 2017. Disponível em: <<http://coisadecearense.com.br/amelinha/>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

CORAÇÃO Alado. **Memória Globo.** [2013]. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/coracao-alado/trama-principal.htm>> Acesso em: 12 set. 2016.

DISCOGRAFIA – **Cirino e Fagner entre 2000 e 2002.** Disponível em: <http://www.itarget.com.br/clients/raimundofagner.com.br/cirino_e_fagner_disco.htm>. Acesso em: 18 out. 2015.

EDNARDO entrevista musical Panorama TV Cultura SP 1977. **Youtube.** 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GePmuRK9nX4>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

ESTÚPIDO Cupido. **Memória Globo.** 2013. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/estupido-cupido/trama-principal.htm>>. Acesso em: 31 jul. 2016.

FAGNER – “Revelação”. **Youtube.** 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KaBS_RYfRCU>. Acesso em: 20 out. 2016.

FAGNER canta o sucesso ‘Eternas Ondas’. **Globo Play.** entre 2000 e 2017. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1460888/>>. Acesso em: 11 fev. 2017.

FAGNER no Metrópolis. **Youtube.** 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xW-rnv5JZnw>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

FAZER ou não parte do grupo: a quem serve esta embalagem? **Diário do Nordeste,** Fortaleza, 23 fev. 2013. Caderno 3. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/fazer-ou-nao-parte-do-grupo-a-quem-serve-esta-embalagem-1.140627>>. Acesso em: 07 jun. 2016.

MÚSICA Brega. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. 2002 e 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/musica-brega/dados-artisticos>>. Acesso em: 16 jan. 2017.

PARCEIROS. Abel Silva. [entre 2006 e 2017]. Disponível em: <<http://abelsilva.art.br>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

RAIMUNDO Fagner relembra os altos e baixos de sua carreira. Globo News. [2012]. Disponível em: < <http://g1.globo.com/globo-news/jornal-globo-news/videos/v/raimundo-fagner-relembra-os-altos-e-baixos-de-sua-carreira/2052763/>>. Acesso em: 9 fev. 2017.

RESISTÊNCIA Cultural/Música [entre 2015 e 2017]. Disponível em: <<http://m.memorialdademocracia.com.br/resistencia-cultural/musica>>. Acesso em: 2 jul. 2016.

SARAMANDAIA – 1ª Versão. Memória Globo. [2013]. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/saramandaia/trama-principal.htm>>. Acesso em: 29 jul. 2016.

SOM Livre Exportação – Ficha técnica. **Memória Globo**. 2013. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/som-livre-exportacao/ficha-tecnica.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2015.