

PESSOAL DO CEARÁ, TROPICÁLIA, CLUBE DA ESQUINA:
transbordamento cultural brasileiro

Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem. Enfim comemos muito
a cultura nacional e sempre querendo que a “comida” fosse melhor.
Continuamos nesse banquete, mas, começamos a botar os pratos na mesa,
para distribuir o nosso angu...”
(AUGUSTO PONTES)

Este texto apresenta um pouco das muitas intersecções entre o Pessoal do Ceará, a Tropicália e o Clube da Esquina. Estes grupos de artistas buscavam um novo som, vieram do meio universitário, tinham como pano de fundo a bandeira da liberdade fazendo frente ao regime de militar dos anos 1960, 1970 e ainda chegando aos anos 1980 e mesmo transcendendo as questões políticas, imprimindo um novo comportamento, novas formas de fruição artística, reinventando os sentidos e significados das relações no campo cultural e mais especificamente musical.

Por que estudar esse período na música? Os anos 1970 apresentavam características especialmente instigantes para os compositores, músicos e intérpretes. O Brasil vivia um ambiente de especial efervescência política e cultural; encontrava-se sob a égide do poder militar aumentando as tensões políticas. Todo o país era afetado pela conjuntura do momento, todos os setores, e o campo artístico, ainda que com relativa autonomia, não ficou imune e se expressou através das obras de arte. Surgiram movimentos e grupos, como o Clube da Esquina, a Tropicália e o Pessoal do Ceará, que ganhavam certa unidade e conquistavam um público e um espaço social. Esses grupos faziam ressoar em suas obras a contracultura que vinha desde a década anterior com os movimentos estudantis na Europa e Estados Unidos, o movimento feminista, a luta contra o racismo, os protestos contra a guerra do Vietnã e a bandeira da liberdade hasteada em *Woodstock*.

Tomaz Tadeu da Silva (2003, p. 29) assim nos informa:

Como sabemos, a década de 60 foi uma década de grandes agitações e transformações. Os movimentos de independência das antigas colônias européias; os protestos estudantis na França e em vários outros países; a continuação do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos; os protestos contra a guerra do Vietnã; os movimentos de contracultura; o movimento feminista; a liberação sexual; as lutas contra a ditadura militar no Brasil: são apenas alguns dos importantes movimentos sociais e culturais que caracterizam os anos 60.

É preciso compreendermos as produções culturais em um campo social de relações sob pena de cairmos no conto do gênio criador que, sem nenhum esforço, sem nenhum investimento pessoal, recebe revelações divinas que se materializam em obras singulares e todos são capazes de ver sua luz e reconhecer o dom gratuito. Desta forma, para compreender, em parte, as produções do Pessoal do Ceará, da Tropicália e do Clube da Esquina, vamos pensar relacionalmente, seguindo o *método comparativo* da *praxiologia* de Pierre Bourdieu (2005).

No Brasil podemos visualizar um pequeno painel com pelo menos quatro momentos de relevância na área musical. Primeiro a *bossa-nova*, movimento que renovou a estética musical se apropriando das novas tecnologias em equipamentos de sonorização e com isso substituindo as grandes vozes de fôlegos e potências impressionantes por um cantar econômico que explorava nuances e sutilezas da voz, o que também deixava o cantor mais livre para brincar com o ritmo melódico. A *bossa-nova* aliou esse cantar “pequeno” a harmonias complexas que tinham como fonte a música erudita européia e o *jazz* americano, esse último, mesmo tendo influenciado a *bossa-nova*, também sofreu influência dela. Mas com o advento do golpe militar e a situação social se agravando, os *bossanovistas* foram acusados de alienados. Tal crítica encontrou representantes entre seus próprios compositores e intérpretes, como Carlos Lyra e Nara Leão que passaram a incorporar o discurso dos sambistas do morro. (ROGÉRIO, 2006)

O segundo momento foi o *Clube da Esquina*, em Minas Gerais, que trazia dentre suas características um sentimento latino-americano de irmandade, um sentimento fraternal ligado pelas dificuldades dos países da América do Sul e suas riquezas musicais. O terceiro momento aconteceu a partir da Bahia: a *Tropicália* aliando a cultura tradicional às guitarras do *rock* e a elementos do teatro formando uma miscelânea de linguagens que foi bem expressada na música de Gilberto Gil e Torquato Neto: *Geléia Geral*.

GELÉIA GERAL¹

Gilberto Gil e Torquato Neto

Um poeta desfolha a bandeira / E a manhã tropical se inicia

¹ © Gege Edições Musicais Ltda (Brasil e América do Sul) / Preta Music (Resto do mundo) / Warner/Chappell Edições Musicais LTDA. 6034410 BRMCA6800155

Resplandente, cadente, fagueira / Num calor girassol com alegria
Na geléia geral brasileira / Que o "Jornal do Brasil" anuncia

Ê, bumba-yê-yê-boi / Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê / É a mesma dança, meu boi

A alegria é a prova dos nove / E a tristeza é teu porto seguro
Minha terra é onde o sol é mais limpo / E Mangueira é onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem / Pindorama, país do futuro

Ê, bumba-yê-yê-boi / Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê / É a mesma dança, meu boi

É a mesma dança na sala / No Canecão, na TV
E quem não dança não fala / Assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala / As relíquias do Brasil:
Doce mulata malvada / Um LP de Sinatra
Maracujá, mês de abril / Santo barroco baiano
Superpoder de paisano / Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela / Carne-seca na janela
Alguém que chora por mim / Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade / Brutalidade jardim

Ê, bumba-yê-yê-boi / Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê / É a mesma dança, meu boi

Plurialva, contente e brejeira / Miss linda Brasil diz "bom dia"
E outra moça também Carolina / Da janela examina a folia
Salve o lindo pendão dos seus olhos / E a saúde que o olhar irradia

Ê, bumba-yê-yê-boi / Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê / É a mesma dança, meu boi

Um poeta desfolha a bandeira / E eu me sinto melhor colorido
Pego um jato, viajo, arrebento / Com o roteiro do sexto sentido

Voz do morro, pilão de concreto / Tropicália, bananas ao vento

Ê, bumba-yê-yê-boi / Ano que vem, mês que foi

Ê, bumba-yê-yê-yê / É a mesma dança, meu boi

Por fim, para ilustrar a efervescência cultural brasileira, encontrava-se no Ceará um grupo de artistas e intelectuais que pensavam, criavam, recriavam todas as questões que inquietavam o país. Esse grupo ficou conhecido como *Pessoal do Ceará*. Entre seus integrantes existiam filósofos, físicos, químicos, arquitetos, músicos, poetas, cantores, atores, enfim: um grupo de formação eclética, mas com alguns traços formativos comuns.

Pesquisando em discos, artigos de jornais e revistas, percebemos que não existia uma definição fechada sobre quais sujeitos integrariam essa geração de artistas. Por ocasião da pesquisa de mestrado², Rodger Rogério³ assim nos informou sobre os que integraram esta geração de artistas que ficou conhecida como *Pessoal do Ceará*:

*Petrúcio Salvino Mesquita Maia, Iracema Melo, Olga Paiva, Nonato Freire, Renato Serra, Wilson Cirino, Cláudio Roberto de Abreu Pereira, Francisco Augusto Pontes, Sergio Costa, Mércia Pinto, Ângela e Chica, Antonio José Soares Brandão, Delberg Ponce de Leon, Fausto Nilo Costa Jr., João Braga de Lima, Aderbal Freire Filho (então assinando "Aderbal Jr.") Rodger e Dedé Evangelista, João Ramos, Augusto Borges, Neyde Maia, Gonzaga Vasconcelos, Paulo e Narcélio Lima Verde, Wilson Ibiapina, Mauro Coutinho, Audifax Rios, Polion Lemos, Ednardo Costa Souza, Raimundo Fagner Lopes, Antonio Carlos Belchior, Amélia Colares, Ricardo Bezerra.*⁴ (12 de fevereiro de 2006)⁵.

E Têti abre completamente o leque dos participantes desse grupo nos informando que o “*Pessoal do Ceará não sou eu, Ednardo e Rodger. São todas as pessoas que de uma maneira ou de outra tenham uma relação com a arte, seja ela música, cinema, artes plásticas...*”. (13 de fevereiro de 2006).

² As declarações dos artistas inseridas neste texto foram transcritas da dissertação de mestrado de Pedro Rogério intitulada “*Pessoal do Ceará: habitus e campo musical na década de 1970*”, defendida em 2006, sob a orientação do Prof. Luiz Botelho Albuquerque – PhD.

³ A lista fornecida por Rodger não está uniforme (alguns nomes vêm completo outros incompletos e outros apenas o codinome), pois o entrevistado registrou os nomes conforme suas lembranças.

⁴ Como a ABNT não traz qualquer referência sobre a normalização das falas dos sujeitos pesquisados, optamos por formatá-las como as citações longas, mas com fonte em itálico para diferenciá-las das citações teóricas.

⁵ Sempre que utilizarmos os dados fornecidos pelos sujeitos através das entrevistas que nos concederam apontaremos a data da entrevista.

UM TROPICALISTA COM O PESSOAL DO CEARÁ

No final da década de 1960 veio para Fortaleza o compositor, cantor e violonista baiano, conhecido como Piti, que participou de forma marcante desse tipo de aprendizagem *de prática a prática*. Esse artista veio participar de algum evento que não foi informado precisamente pelos sujeitos; conforme as declarações ele fazia parte de um grupo de pessoas que mais tarde formariam o movimento baiano *Tropicália*.

Segundo Ednardo:

Quem permeabilizou esse grupo junto a “Tropicália” com o “Pessoal do Ceará”, por incrível que pareça foi um baiano chamado Piti, que é uma pessoa que as pessoas citam muito pouco, mas o Piti foi de uma importância fundamental, o Piti fazia música e teatro lá no teatro Vila-Velha, fazia música e é um dos precursores da “Tropicália” [...]. (11 de junho de 2006).

Trazemos a fala de Fagner que pontua mais diretamente a importância desse artista no aprendizado artístico especialmente com relação ao violão, expressando claramente um processo que verificamos como relevante no contato direto com outros que já executam com mais desenvoltura as técnicas⁶ violonísticas.

Quando o Piti chegou, aí sim, minha cabeça abriu, a nível de violão foi o Piti, porque uma coisa é você escutar o que as pessoas tocam que é difícil pra você e outra é você ver a pessoa tocando. Então foi minha grande escola de violão. Praticamente, muita coisa que eu aprendi e que abriu a minha cabeça de violão, meu violão era muito quadrado, ainda é, mas o pouco que abriu foi o Piti com aquela força, aquelas harmonias, aquelas melodias totalmente, ninguém sabia isso aqui. Então essa relação de instrumento foi com o Piti. (Fagner, 19 de junho de 2006).

Fausto Nilo, que nesse período participava do grupo sem produzir diretamente, pois só iniciou suas parcerias quando viajou para Brasília no início da década de 1970, confirma a ascendência artística de Piti sobre os menos experientes de Fortaleza reconhecendo que “[...] *influiu porque viam um cara que tinha um pouco*

⁶ Essas técnicas não necessariamente são desenvolvidas pelos estudos formais. É comum no aprendizado autodidata que o instrumentista solucione problemas de execução de forma completamente diferente dos recomendados pela tradição dos estudos formais. Não entraremos aqui no mérito da questão examinando qual seria a solução mais ou menos adequada, confirmamos, porém ser uma forma de construção de conhecimento.

mais de experiência, com uma certa malemolência, um jeitão de compor [...].” (12 de junho de 2006). A influência de Piti parece ter transcendido o aspecto violonístico, chegando a inspirar uma postura artística, um comportamento que traduzia a busca desses estudantes-artistas da UFC de algo diferente do que existia no cenário local e com uma inquietude que se aproximava ao movimento *hippie* que trazia a liberdade como a principal bandeira. A desnormalização da vida, a luta contra qualquer coisa que lembrasse a burocratização que foi apropriada pelos militares para exercerem um poder abusivo (assunto esse já muito bem explorado na literatura, mas que nunca é demais o registro) fizeram parte do cenário vivido por esses que ficaram conhecidos como *Pessoal do Ceará*.

Piti encarnava em suas atitudes esse comportamento inquieto que de acordo com Ricardo Bezerra proporcionava

[...] uma revolução, porque o Piti ele tocava, só faltava pular, só faltava se soltar das cadeiras de pular porque ele não só tocava, ele interpretava. Ele tocava com a caixa de fósforos na mão [...] nas cordas as caixas de fósforos se acabavam, os palitos já saiam, no que ele usava a caixa de fósforos, ele fazia uma percussão também, as cordas do violão do Piti era só os cacos, tudo se acabando, tudo esgarçada, era uma loucura, o violão dele era um arranhão só, porque a caixa de fósforos batendo na madeira [...] o Piti então era um super compositor, músicas maravilhosas, super pra cima, muito animadas, muito ritmo, muita coisa [...]. (6 de junho de 2006).

A postura exigida por aqueles que desenvolviam um mínimo de consciência crítica, como foi o caso, em maior ou menor grau, desses jovens apaixonados por arte, era de alguma forma a de se colocar contra o regime militar. A radicalidade do sistema imposto trouxe como conseqüência uma reação também radical. Nesse sentido esses artistas negaram instituições formais, ainda que dentro de uma, a universidade. Por paradoxal que pareça e seja, a própria universidade garantia uma certa liberdade de pensamento.

[...] na época que a ditadura fechou os diretórios em 68 com o AI-5, o diretório da Arquitetura continuou aberto, o diretor fazia de conta que não via o que acontecia lá, mas o pessoal continuava lá, se reunia, ouvia música e o clima de debate, a Escola de Arquitetura tem uma importância muito grande; e esses estudantes de lá, da época, os líderes que tinham lá, eram pessoas que por conta de estudarem mais as coisas ligadas à arte, à cultura tiveram uma influência muito grande nisso. (Francis Vale, 1º de maio de 2006).

Portanto, mesmo dentro de uma instituição formal os mesmos tinham a liberdade de refletir criticamente sobre a mesma e demais instituições de ensino. E nesse ambiente, e mais especialmente, dentro do Diretório de Arquitetura, os jovens bebiam de fontes variadas ouvindo discos de Bossa-Nova, da Tropicália, do Clube da Esquina, dos Beatles, dos Rolling Stones, para citar as principais referências.

REFERÊNCIAS À BOSSA-NOVA, TROPICÁLIA, CLUBE DA ESQUINA, BEATLES E ROLLING STONES

Se esse grupo não fazia a mesma música, no sentido estilístico, que circulava nacionalmente, também não se filiavam à tradição acadêmica musical de seus contemporâneos, logo o que faziam era algo próprio. Assim, em relação à *bossa-nova*, os artistas aqui em questão não são compositores nem intérpretes *bossanovísticos*, mas também não se isolam da mesma.

Para alguns a nova forma de tocar violão e de cantar de João Gilberto chega com muita força, para outros nem tanto, o mesmo em relação às harmonias e melodias desenvolvidas por Tom Jobim e a poesia de Vinícius de Moraes, para citar três ícones do samba-classe média de apartamento, como classificam, não sem motivo, estudiosos e críticos da música. Não obstante, a *bossa-nova* traz uma nova gramática musical que chega para todos em maior ou menor grau de empatia.

Para Belchior a importância dos *bossanovistas* chegou depois que muitos de seus pares já tocavam e cantavam as canções gravadas por João Gilberto.

Eu aprendi a gostar da “bossa-nova”. Quando eu comecei a fazer música, “bossa-nova” era uma referência muito alta, quando eu ouvi João Gilberto, esse pessoal mais importante da “bossa-nova”, os personagens históricos. Eu só comecei a gostar de “bossa-nova” depois que eu vi que era uma coisa importante mesmo [...]. (20 de junho de 2006).

E Fagner declarou que a *“bossa-nova chegava, mas não ficava. Batia e voltava.”* (19 de junho de 2006), contudo o cantor gravou em 1993 um disco intitulado *Demais* que é o nome de uma das músicas de autoria de Tom Jobim e Aloísio de Oliveira, sob a direção de um ícone da *bossa-nova*, Roberto Menescal, e o disco ainda

traz outros clássicos do gênero como *Minha Namorada* de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, *Eu sei que vou te amar* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, *Dindi* de Tom Jobim e Aloísio de Oliveira, e *Manhã de Carnaval* de Luiz Bonfá e Antônio Maria. Podemos então interpretar que para Fagner, podia até “bater e voltar” nos anos 60, mas assim como para Belchior e ainda mais tardiamente para o compositor de Orós, o que “bateu” de alguma forma ficou, chegando a penetrar em sua obra. As informações que trazemos acima foram retiradas do site “www.raimundofagner.com.br” no qual também encontramos um depoimento de Fagner sobre o referido disco cedido ao jornalista cearense Luciano Almeida Filho no qual ele em nenhum momento cita o nome *bossa-nova*, se referindo ao repertório como “*canções que marcaram a história da música Popular no Brasil [...] É uma forma de ressaltar a música popular, o samba-canção, que é uma coisa bem brasileira.*” Ainda que o intérprete assim se refira às músicas, o que também é apropriado, a presença da *bossa-nova* é flagrante e ainda mais quando no texto que apresenta o disco, o pesquisador Evangê Costa escreve que “*a idéia do disco ‘DEMAIS’, de reviver os principais temas da ‘bossa-nova’ e do samba-canção já vinha tomando corpo há muito tempo, e foi amadurecendo com o tempo*”⁷.

Os primeiros contatos com as músicas de Tom Jobim, João Gilberto, Vinícius e demais *bossanovistas* não aconteceram dentro da universidade. A *bossa-nova* se disseminou nacionalmente no final dos anos 50 e início dos anos 60 e, certamente, os mais interessados por música já tinham contato com esse som diferente que marcou essa geração, já que, de acordo com o jornalista Dalton Moura (2004⁸),

Tudo que era jovem, moderno ou estava na moda passou a ser chamado “bossa-nova”. Acrescente-se ao furor daquela nova maneira de cantar, mais “cool” e com menos volume de voz, o fato de 1958 ter sido um ano alvissareiro para o Brasil, também em termos políticos, com JK, e esportivos, com a primeira copa do mundo conquistada.

A moda da batida diferente já não estava tão em alta, como nos informa Fausto Nilo sobre as reuniões na Escola de Arquitetura “*que ainda um restinho de ‘bossa-nova’; ‘bossa-nova’ tinha passado um pouco, mas tinha ainda.*” (12 de junho de 2006).

⁷ Além das músicas apontadas o disco também traz *Vingança*, de Lupicínio Rodrigues; *Gente humilde*, de Garoto, Vinícius de Moraes e Chico Buarque; *Alguém como tu*, de Jair Amorim e José Maria Abreu; *João Valentão*, de Dorival Caymmi; *Nunca*, de Lupicínio Rodrigues; *Ronda*, de Paulo Vanzolini; *Brigas*, de Evaldo Gouveia e Jair Amorim; *Da cor do pecado*, de Bororó; e *Folha morta*, de Ary Barroso.

⁸ Por ser um arquivo retirado da Internet, não consta página nesta citação.

Mesmo com fortes influências externas, esses estudantes-artistas começavam a produzir algo que era autônomo, não no sentido de descolado do meio musical, das demais manifestações, ao contrário, era em contato com variados estilos que estava sendo fomentada uma forma própria de produzir música, Fausto nos fornece subsídios para asseverar essa idéia.

[...] embora [...] o Rodger conhecesse tudo, fez uma música chamada “Baião” que é o “Bye bye baião” aí se remete à Humberto Teixeira, mas o Rodger, ele tem um componente de “bossa-nova” que envenena muito essa tradução e transforma n’outra coisa. (Fausto Nilo, 12 de junho de 2006).

Logo, esses jovens ávidos por novidades não tardariam a encontrar na *bossa-nova* uma forte referência que se tornava motivo de reunião em torno da música. Percebemos que o que os atrai dentro da universidade são gostos que já vem se delineando antes de se encontrarem no âmbito estudantil universitário; nesse sentido Dedé Evangelista assim nos esclarece essa idéia: *“porque traduz um interesse comum de música, muito também, vinha desde a ‘bossa-nova’.”* (2 de junho de 2006).

As palavras de Tânia Cabral também nos revelam que essa música estava ligada a essa geração de uma maneira geral, falando de suas impressões: *“sinto uma afinidade muito grande com essa coisa da bossa-nova por causa da minha juventude mesmo.”* (18 de julho de 2006). Era uma música ligada à juventude, um elemento da “moda nacional” como afirmou o jornalista Dalton Moura. Mas podemos perceber que dois compositores tinham maior afinidade com as harmonias, ritmos e melodias *bossanovísticas*, sendo apontados como compositores de maior elaboração musical, são eles Rodger e Petrucio Maia. Nas palavras de Ricardo Bezerra:

[...] o Rodger sempre foi um excelente violonista, sabia uns acordes fantásticos e eu ficava ali olhando, “brechando” os acordes que Rodger ia dar e aprendendo muita “bossa-nova” com o Rodger. Agora, engraçado, nunca fiz uma música de “bossa-nova”. (6 de junho de 2006).

Já apontamos anteriormente a referência que Fausto fez a Rodger em relação à *bossa-nova* se misturando com outras influências e podemos também observar nas palavras de Ricardo Bezerra a mesma idéia de uma nova música que, mesmo reconhecendo a forte referência, não se confunde com músicas desenvolvidas em contextos sociais diferentes. Confirmamos a distinção nas próprias palavras de Bezerra

quando disse: “*Agora, engraçado, nunca fiz uma música de ‘bossa-nova’.*” (6 de junho de 2006)

Francis, em meio à diversidade, associa o compositor Petrúcio Maia à bossa-nova: “*o Petrúcio tem também alguma coisa de Beatles, mas muito pouco, é muito uma coisa da ‘bossa-nova’, da música brasileira, do samba, do baião, Luiz Gonzaga.*” (1º de maio de 2006).

Téti fala de seus primeiros contatos com a *bossa-nova*:

O meu contato com a “bossa-nova” foi quando eu comecei a ouvir meu irmão Vavá, o Rodger, o Ray Miranda. Na adolescência, já morando em Fortaleza⁹, a gente se reunia muito lá em casa, na avenida João Pessoa e ficávamos horas a fio cantando ao som do violão ou ouvindo “bossa-nova” na radiola. (27 de novembro de 2006).

E Fausto nos auxilia na análise musical coletiva:

E o pessoal que tinha esse veneno da “bossa-nova” era o Petrúcio e o Rodger e eu como ouvinte, mas eu não fazia nada, ainda nesse período, e nem era compositor musical, a minha influência era nula sobre esse processo. Eu sempre vi o grupo assim, o pessoal... o Ricardo Bezerra gostava um pouquinho de “bossa-nova”. (12 de junho de 2006).

A percepção de Fausto é válida na medida em que identifica maior afinidade dele mesmo, Petrúcio Maia, Ricardo Bezerra e Rodger com a *bossa-nova*. Mas cruzando as informações podemos perceber que a *bossa* chegou para todos, de forma diferente e com intensidade variada, mas chegou para todos, para toda aquela juventude, e se misturava com outras referências.

A diversidade é o que mais caracteriza a formação desse grupo. Ednardo sustenta essa afirmação com suas palavras:

Eu ouvia de tudo [...]: Tom Jobim, João Gilberto [...], Orlandivo [...], Jovem Guarda, Beatles, Rolling Stones, o “rocão” pesado, naquela época que era uma coisa marginal [...], músicas românticas também, Orlando Silva, sabe, Vicente Celestino, Francisco Alves. Vicente Celestino tinha um programa aos domingos de uma hora só com músicas dele e minha avó alucinada por Vicente Celestino, aí ela cantava assim, botava o rádio lá e eu lá de orelha junto com ela aprendendo aquelas coisas todas. (10 de junho de 2006).

⁹ Téti nasceu em Quixadá.

Outra referência recorrente nas falas dos sujeitos é o *Clube da Esquina* que se refere a um grupo de mineiros contemporâneos dos artistas em questão e mais fortemente a *Tropicália*.

Identificamos alguns traços que criam uma afinidade entre os *tropicalistas*, os mineiros e os estudantes-artistas da Universidade Federal do Ceará. Suas músicas encontraram na universidade um campo fértil para seus desenvolvimentos. As instituições de ensino superior conseguiram até certo ponto manter uma autonomia frente ao regime militar. Somos levados a relativizar porque vários desses artistas foram presos e alguns exilados: Caetano Veloso e Gilberto Gil foram para Londres, Rodger ficou preso durante nove dias por ter mimeografado um panfleto do movimento estudantil, Fausto Nilo foi preso no congresso da UNE em Ibiúna-SP, Cláudio Pereira também foi levado para prestar esclarecimentos junto a autoridades militares. Contudo, foi no âmbito universitário que suas músicas encontraram seu primeiro público e foi a partir das universidades que suas vozes foram ouvidas.

Vários estudos e pesquisas já registraram esse aspecto. Para ilustrar, trazemos as palavras de José Miguel Wisnik (1980, p. 16) que escreveu sobre a *Tropicália*: “O tropicalismo (fim dos anos 60): devolve a MPB universitária, herdeira da bossa-nova, ao seu meio real, a ‘geléia geral brasileira’, foco de culturas.” O fato de estarem ligados à universidade também revela uma origem social ligada às classes médias, o que também se aplica aos *tropicalistas*, certamente com características locais que os diferenciam dos cearenses, mas numa visão macrossocial, podemos perceber essas identificações. Ana Maria Bahiana (1980, p. 25) analisando os anos 70 nos apresenta uma visão esclarecedora:

A formação universitária [...] está no próprio miolo da música brasileira nesta e nas duas décadas passadas. A visão do veio principal da música, no Brasil, é, necessariamente, a visão das universidades [...] Isso significa, em última análise, que o circuito se fecha de modo perfeito: a música sai da classe média, é orientada pela classe média e por ela é consumida.

Outra característica semelhante entre os cearenses, os baianos e os mineiros – em especial entre os dois primeiros – é a acolhida simultânea de várias vertentes musicais: nacionais, locais, internacionais e de seus antecessores. Podemos substituir a expressão “ruptura cultural” por “transbordamento cultural”, resgatando a ideia modernista da antropofagia. Os baianos levantaram essa bandeira e sempre fizeram

questão de anunciar essa posição bem definida o que por outro lado marca uma diferenciação com os cearenses. Francis Vale faz um interessante cotejamento sobre esse aspecto:

[...] o pessoal daqui nunca foi de muito espalhafato, né? Sempre foi um pessoal muito sóbrio; os baianos é que, chegou um momento que usavam umas roupas, umas coisas, entraram naquela coisa da contracultura, os roupões; o pessoal daqui sempre se vestiu com uma certa sobriedade... (1º de maio de 2006).

Logo, percebemos desenvolvimentos concomitantes e semelhantes, mas com nuances locais que os distinguem. Nossa análise nesse trabalho não se filia totalmente a uma visão, mantém esse movimento entre identificações e distinções, entre a unidade e a totalidade, o individual e o coletivo. Portanto, vendo nacionalmente confirmamos várias semelhanças e ao nos aproximarmos encontramos aspectos diferenciadores.

O que apontamos até aqui são as características mais presentes que coincide com os *tropicalistas*. Captar todas as linguagens possíveis e devolver algo novo para o meio artístico. No disco referência da geração Pessoal do Ceará, “Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem”, existem alguns textos e fragmentos de textos onde encontramos as seguintes sugestivas palavras de Augusto Pontes: “Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem. Enfim comemos muito a cultura nacional e sempre querendo que a “comida” fosse melhor. Continuamos nesse banquete, mas, começamos a botar os pratos na mesa, para distribuir o nosso angustia...”

Contudo, os baianos chegaram primeiro ao disco e lançaram em 1968 o disco-marco *Tropicália* ou *Panis et Circensis* gravado pela Philips. As músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, do piauiense Torquato Neto, as letras de Capinam, a reverência a Vicente Celestino na gravação da música *Coração materno*, a voz de Gal Costa e a sonoridade do trio paulista *Os mutantes*¹⁰, diziam muitas coisas, não só no sentido literal do texto, mas de postura artística, que encontravam reverberação nos cearenses que também buscavam uma nova forma de se manifestar, de

¹⁰ “Trio paulista formado por Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias que apresentava um *rock* anárquico e experimental, que misturava desde psicodelia, Beatles, música concreta, música erudita e até o samba. Tudo isso com muita distorção de guitarra. Junto com seus colegas tropicalistas: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Capinam e Nara Leão, eles atearam fogo no cenário musical brasileiro.” Cf. <<http://osmutantes.com/historia/hist.html>>.

ser e de estar no mundo. Com toda essa associação simultânea de interesses comuns, quando as músicas desses baianos chegaram aos contemporâneos cearenses, a identificação foi tamanha que não tinha como não se tornar uma referência para os mesmos. A comparação feita pelos próprios sujeitos é praticamente inevitável, como podemos observar na fala de Belchior:

Eu sempre coloquei pra mim mesmo a questão de se a nossa ótica podia ombrear os baianos, os mineiros, com diversos grupos que estavam estabelecidos, não que eu duvidasse disso, mas era uma questão pra mim, era uma questão posta. O Augusto tinha a certeza íntima e pública disso, de que a gente vai lá e despona. (20 de junho de 2006).

Percebemos, portanto, que os *tropicalistas* inspiraram, em certa medida, a decisão do investimento no caminho artístico, de se aventurar no desconhecido mundo fonográfico em outro Estado, de maior porte e de maior complexidade econômica e social como Rio de Janeiro ou São Paulo.

Mesmo sendo a presença baiana mais forte para os artistas alencarininos, os mineiros também são citados como um grupo já estabelecido e Cláudio Pereira abre ainda mais o leque das influências. “*Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Edu Lobo. Eles foram muito presentes na nossa vida de então, porque todos eles também tinham um pensamento de fundo: a luta pela liberdade [...]*.” (4 de junho de 2006).

Para melhor fundamentação das ideias aqui expostas vamos selecionar mais algumas falas dos sujeitos que se referem aos seus pares baianos e mineiros, como forma de demonstrar que as percepções, ainda que particulares, com pontos de vistas em ângulos diferentes, captam traços semelhantes sobre eles próprios e sobre o que servia de parâmetro para o que vinham produzindo.

Assim fala Dedé Evangelista:

A “Tropicália” foi um pouco antes do aparecimento dessas pessoas, teve uma influência da “Tropicália”. O disco do Caetano, do Gil, as músicas dos baianos, elas serviram também como ponto de referência [...]. Acho que a maior influência mesmo foi “bossa-nova” e “Tropicália”, pelo menos do grupo que eu conhecia. (2 de junho de 2006).

Ednardo em uma viagem chegou a passar pela Bahia com a intenção mesmo de ver como aqueles baianos estavam trabalhando e lembrou de outro baiano que também serviu de referência para ele e para seus pares cearenses.

[...] eu tava de férias da Petrobrás, aí eu fui lá em Salvador [...] minha atitude já era assim, por exemplo, de procurar espaços onde eu pusesse desenvolver o lance musical. Como a Bahia tinha a transação da “Tropicália”, aquela coisa todinha e já estava numa certa efervescência, nacionalmente falando, e eu: “Pô! Vou lá saber como é que o pessoal tá fazendo essas coisas”, e fui lá [...]. Quem permeabilizou esse grupo junto à “Tropicália” com o “Pessoal do Ceará”, por incrível que pareça, foi um baiano chamado Piti. (11 de junho de 2006).

Perguntamos ao Fagner quais as influências nacionais no final da década de 60 e começo de 70 e, incluindo Paulinho da Viola, ele confirmou o que vem sendo dito pelos demais: “Chico, Caetano, Gil, Milton. Esses foram os básicos, né? Depois Paulinho mais no folclore de carioca, de samba [...] aqueles fortes mesmo, que chegaram com força, foi Chico e Caetano. Caetano muito forte.” (19 de junho de 2006).

Fagner assevera o alto nível musical dos mineiros e faz uma comparação interessante entre diversos agentes do campo musical brasileiro.

[...] aquela turma é formação pra mim total, principalmente os mineiros a nível de música, de conceito musical [...]. Em Minas a qualidade musical, as informações musicais, as somas musicais, tinha uma geração mais só de músico envolvida [...]. Minas, eu acho, que tinha um conceito musical mais apurado do que todo mundo. E da Bahia a danação, a danação de tudo, que tirava a gente do chão, que nos incentivava a ir mais longe. E de Chico talvez a referência, a coerência a imagem. Tá entendendo? A verdade, a coisa bonita brasileira. (19 de junho de 2006).

Fausto Nilo tece uma análise que também confirma o que estamos asseverando no que se refere à formação desses então jovens artistas.

Nós, como os baianos, já estávamos agitando quando eles estavam lá. Só que eles chegaram antes, eles foram, migraram e fizeram resultados imediatamente, e nós tomamos conhecimento ainda aqui, quando a revista “Veja” deu uma capa e um número especial sobre os baianos, nós ainda morávamos no Ceará, e naturalmente isso vai influir na gente. Isso, na minha opinião [...], vai influir na vontade também de migrar, na vontade de apresentar uma nova visão, um novo tipo de canções [...]. (12 de junho de 2006).

Ricardo Bezerra também assegura que a *Tropicália* foi uma importante referência.

Porque nós tínhamos influência dos baianos, das coisas que estavam acontecendo no Rio de Janeiro, aquela coisa da música de protesto, “Tropicália”, muito da “Tropicália” [...] a gente tava meio que seguindo padrões desses exemplos todos [...] fazendo coisas nos padrões que a gente já ouvia, mas no fim a gente conseguiu fazer uma coisa que tinha uma certa originalidade. (6 de junho de 2006).

E perguntado sobre os mineiros, Bezerra também confirmou a influência dos jovens que formaram o *Clube da Esquina*.

[...] eu considero, ainda hoje, o grupo mineiro como um grupo musicalmente mais bem elaborado, mais pro lado do erudito, as harmonias fantásticas que até hoje eu ainda gostaria muito de aprender as harmonias daquela turma, porque são umas coisas muito evoluídas, as melodias com aquelas orquestrações, aquilo foi forte influências também. (6 de junho de 2006).

Consideramos importante lembrar que essa movimentação em torno da música ligada à ambiência universitária, que tem origem nas classes medianas e sofrem influências de uma contracultura que vem se desenvolvendo desde os anos 60 na Europa e nos Estados Unidos, vinha acontecendo em outros lugares do país. Geraldo Azevedo, Alceu Valença e Naná Vasconcelos em Pernambuco, Zé Ramalho na Paraíba, só para citar alguns exemplos. Portanto, percebemos que toda uma geração brasileira sofre processos sociais semelhantes e, especificamente, os nordestinos que resolvem desbravar o mercado fonográfico no eixo Rio - São Paulo sofrem dificuldades também semelhantes.

Bahiana (1980, p. 33-34) observa que

São compositores migrantes [...]. Trazem consigo, portanto, vivências novas, a luta contra a província, o deslocamento do provinciano na “cidade grande”, o problema da sobrevivência cultural [...]. São dados novos, que expressos claramente em música, texto e postura, alimentarão a produção musical do país, abrirão novas frentes de discussão e enriquecerão o debilitado veio “universitário”.

Bahiana chega à conclusão que a produção vinculada ao público universitário começa a se esgotar e que os festivais servirão como porta de saída para encetar uma nova empreitada no mercado fonográfico; e é o que realmente ocorre com os cearenses.

O espírito antropofágico de recepção das mais variadas tendências deglute também a música internacional, as bandas The Beatles e Rolling Stones são as mais citadas nas falas dos sujeitos. Belchior chega a comparar sua relação de consumo dos discos das bandas inglesas e dos compositores brasileiros. Sua prioridade é para Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento e seus pares, enquanto o *rock* internacional ficou restringido a ouvir na casa de um amigo.

[...] eu me lembro de ir da minha casa à casa do Carlos Emilio Corrêa Lima que tinha muitos discos e fitas dos Rolling Stones, para ouvir Rubber Soul, dos Beatles, pra ouvir Revolver [...] eu achava muito caro o disco e quando eu comprava disco, eu comprava disco, assim, do Chico Buarque, Caetano Veloso, dessa tropa aí. Milton Nascimento. Eu comprava poucos discos e eu gostava de ouvir muitos discos do universo “pop”, e quem tinha isso era o Carlos Emilio. (20 de junho de 2006).

A declaração de Belchior sinaliza sua preferência musical, mesmo que não desprezando outros estilos. Cláudio Pereira também reconhece a recepção da música internacional, mas faz uma ressalva: *“[...] as músicas dos Beatles e aquela maneira revolucionária, depois veio os Rolling Stones, esse pessoal todo teve influência, claro, para a música aqui. Mas eu acho que a nossa linguagem era muito própria.”* (4 de junho de 2006).

Ednardo amplia sua análise e associa as movimentações internacionais lembrando da guerra no Vietnã, dos regimes ditatoriais que aconteceram em outros países da América do Sul e evidencia o aspecto formativo do contato, ainda que apenas como informação, com a realidade internacional. Ele afirma:

[...] todos esses movimentos com certeza, sabe, eles devem ter influído também, fazia parte dessa argamassa, desse caldo cultural, da gente aprender um pouco com eles, se formar um pouco através dessas informações e também ter o nosso posicionamento. (11 de junho de 2006).

Interessante notar que Pereira enfatiza uma “linguagem própria” e Ednardo pontua uma certa independência quando diz “também ter o nosso posicionamento”, o que reforça a ideia da antropofagia de não desprezar nada e criar o novo. Fagner também traz uma declaração nesse mesmo sentido: *“Pra mim influenciou tudo, tudo, tudo. Tudo em Brasília, tudo, o final dos Beatles [...].”* E insiste na mesma idéia: *“Eu queria essas somas. Somar com tudo! Somar com música internacional, somar.”* (19 de junho de 2006).

Fausto Nilo ressalta o desejo de fazer algo próprio, se distinguindo do que acontecia localmente.

[...] nós já estávamos influenciados por ondas que vinham da Europa, que vinham de Londres, [...] tínhamos “bossa-nova” no sangue, já tínhamos aquelas primeiras coisas do Beatles rolando, Rolling Stones. Essa misturada aí já dava uma posição da estética, já incluindo a parte musical e letra e tudo que questionava e confrontava com essa formalidade do “beletismo” local [...]. (12 de junho de 2006).

As palavras de Nilo deixam clara a demarcação de terreno, nesse sentido, mesmo o espírito sendo antropofágico, não significa que eles estavam dando continuidade ao que era feito antes, ao contrário tem uma intenção de transformação do que vigorava, da música aceita socialmente. Esse aspecto é capitalizado quando saem do Ceará. Fausto exemplifica claramente a vantagem estratégica de se fazer algo novo naquele momento:

[...] quando, no Rio de Janeiro, os caras ouviam o Fagner com as letras do Brandão, estranhíssimo, e mesmo a letra nossa, um garoto com aquele violão e com aquela agressividade e com uma letra daquela, que nem era dele e nem era a do “beletista” provinciano, todo mundo pirava, bicho. Chegou uma hora que todo mundo percebeu esses meninos do Ceará [...] isso deu uma abertura para o pessoal gravar, fazer tudo [...]. (12 de junho de 2006).

Assim como Pereira e Belchior, Ricardo Bezerra também faz uma ressalva sobre a recepção *rock* londrino: “[...] naquela estória de Beatles e Rolling Stones eu sempre fui Beatles [...] por que eu gostava de “bossa-nova”, o cara sair da “bossa-nova” pros Rolling Stones é um salto grande demais pra minha cabeça; e os Beatles era uma coisa meio termo [...].” (6 de junho de 2006).

Essa clareza de percepção da elaboração estética e a capacidade de fazer as comparações e se posicionar revela a boa iniciação à linguagem musical, que no caso de Ricardo Bezerra foi com a professora Vanda Costa do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e com as aulas teóricas do professor Orlando Leite.

Logo podemos concluir que *bossa-nova*, *Tropicália*, *Clube da Esquina*, *The Beatles* e *Rolling Stones* produzem sonoridades¹¹ que circulam na sociedade. Não se trata de dependência cultural, pois a música produzida pelos artistas em questão não se

¹¹ Com a expressão “sonoridades” estamos apontando uma paisagem sonora descrita por gêneros musicais usados pelos grupos citados, instrumentos, timbres vocais, formas de arranjos, enfim um conjunto de elementos sonoros que tipificam o que chamamos de “sonoridades”.

confunde com a “bossa” carioca, nem com as harmonias mineiras, nem com o *rock* londrino. Os baianos são os que guardam mais semelhanças não só musicais, mas em especial na postura artística, como aquela que foi traduzida de perto para os cearenses pelo baiano Piti. Mas não há como dissociar totalmente das outras sonoridades produzidas por esses outros movimentos, grupos e bandas por eles citados, pois, como afirma Tânia Cabral, “*uma coisa que toca em rádio, toca em tudo, acaba ficando alguma coisa.*” (18 de julho de 2006).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHIANA, Ana Maria. **A “Linha Evolutiva” Prossegue: a música dos universitários**. In: NOVAES, Adauto. Anos 70. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora. Ltda, 1979-1980.

MOURA, Dalwton. **O Encontro com o Poetinha**. Diário do Nordeste, Fortaleza, 5 dez. 2004. Cardeno 3. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=209881>>. Acesso em: 22 out. 2006.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

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

_____. **Pessoal do Ceará: formação de um *Habitus* na década de 70**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira – Fortaleza, 2006.

SILVA, Tomas Tadeu da. **Documentos da Identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2003.

WISNIK, José Miguel. E assim se passaram dez anos. In: NOVAES, Adauto. **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora. Ltda, 1979-1980.