

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO – FAED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH

DANIEL LOPES SARAIVA

**VENTO NORDESTE: A EXPLOÇÃO DA MÚSICA NORDESTINA
NAS DÉCADAS DE 1970 E 1980**

FLORIANÓPOLIS

2019

DANIEL LOPES SARAIVA

**VENTO NORDESTE: A EXPLOÇÃO DA MÚSICA NORDESTINA
NAS DÉCADAS DE 1970 E 1980**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Centro de Ciências Humanas e da Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em História.

Orientadora: Professora Doutora Mariana Rangel Joffily.

Florianópolis

2019

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Setorial do FAED/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Saraiva, Daniel Lopes

Vento Nordeste: A explosão da música Nordestina nas décadas
de 1970 e 1980 / Daniel Lopes Saraiva. -- 2019.
366 p.

Orientadora: Mariana Rangel Joffily

Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de
Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2019.

1. Música. 2. Nordeste. 3. Memória. 4. Redes de Sociabilidades.
5. Indústria Fonográfica. I. Rangel Joffily, Mariana. II. Universidade
do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da
Educação, Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Daniel Lopes Saraiva

“Vento Nordeste: A Explosão da Música Popular Nordestina nas décadas de 1970 e 1980”

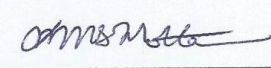
Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de doutor, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca julgadora:

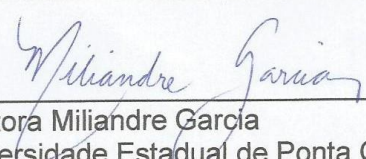
Orientador:


Doutora Mariana Joffily
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:


Doutora Miriam Hermeto de Sá Motta
Universidade Federal de Minas Gerais

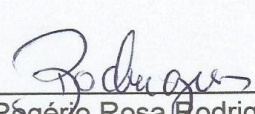
Membro:


Doutora Miliandre Garcia
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Membro:


Doutor Emerson Cesar de Campos
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:


Doutor Rogério Rosa Rodrigues
Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, 16 de dezembro de 2019.

Para minha mãe, por me ensinar a importância de seguir em frente.

Agradecimentos

Gostaria de começar os agradecimentos citando uma frase de Tom Jobim entoada por Elis Regina: “É o pau, é a pedra, é o fim do caminho”. Afinal, mesmo que este momento não seja exatamente o fim do caminho, ele é o fim de uma etapa. Etapa essa iniciada em 2015, quando deixei meu estado para me aventurar em terras catarinenses. E, de lá para cá, quanta coisa aconteceu! Cresci, amadureci e aprendi. Por isso, é hora de agradecer.

Primeiramente agradeço a Deus, de onde tirei forças nos momentos mais difíceis, de onde tirei forças para seguir sem desistir.

Agradeço à minha mãe, a mulher mais guerreira que conheço, que não mediu esforços para educar os filhos sozinha. Que, mesmo não entendendo sobre a vida acadêmica, me deu todo o aporte para que eu pudesse seguir meu caminho. A ela dedico esta tese e qualquer conquista!

Ao meu irmão, por estar sempre ao meu lado.

À Professora Doutora Mariana Joffily, que foi, além de orientadora, uma incentivadora. Que se colocou ao meu lado nos momentos difíceis, que soube respeitar meu jeito de ser e que, ao mesmo tempo, me conduziu para a finalização deste trabalho. Serei sempre grato por estar ao meu lado durante esta empreitada.

À banca de qualificação, Professor Doutor Rafael Hagemeyer e Professora Doutora Miriam Hermeto, pelas sugestões e leitura atenta.

Aos professores que aceitaram fazer parte da banca de defesa, Professora Doutora Miriam Hermeto, Professor Emerson Campos, Professor Doutor Rogério Rosa e Professora Doutora Miliandre Garcia, agradeço os conselhos, as conversas e sugestões.

À amiga Nashla Dahãs, por entender minhas angústias e por conseguir fazer o longe parecer perto. Agradeço todo carinho, atenção e afago nos momentos difíceis.

Ao Diego Finder, primeiro incentivador desta caminhada.

Aos colegas do LIS e da UDESC em geral: Lorelay, Adriano, Eduardo, Vínicius, Kadu e Martorano.

Aos colegas de turma: Fernanda, Larissa, Mônica, Elias, Márcia, Luciano, Elis, Alisson e Ranato.

Aos professores da UDESC que, de alguma forma, estiveram presentes na minha caminhada.

Ao Piter, por resolver os problemas burocráticos sempre de forma ágil, muito prestativa e educada.

Ao sempre incentivador, inspiração e hoje amigo, Professor Doutor Ricardo Santhiago.

A alguns amigos que acompanharam, mesmo que de longe, esta trajetória: Thaís, Thiago Marques, Tiago, Lucas, Raphael, Luan, Bernardo, Daniel e Raína.

À Professora Doutora Silvia Brügger, orientadora da graduação e do mestrado, com quem aprendi o ofício de historiador.

À CAPES, por ter concedido a bolsa.

Aos entrevistados que se dispuseram a abrir suas memórias para este trabalho: Amelinha, Babal, Cátia de França, Clodo, Climério, Cirino, Ednardo, Fagner, Fausto Nilo, Geraldo Azevedo, Jorge Mello, Mirabô, Nonato Luiz, Ricardo Bezerra, Rodger, Robertinho de Recife, Têti, Terezinha de Jesus e Xangai.

E a todos que, de alguma maneira, cruzaram meu caminho durante esta trajetória.

Enquanto a morte é uma grande democrata, reservando a todos o mesmo destino, a fama, como se percebeu com os cisnes de Ariosto, é uma grande selecionadora e filtradora, eternizando os nomes de alguns e deixando decair os de outros.

Aleida Assmann, 2011.

Resumo

A presente tese analisa o período da música popular brasileira compreendido entre as décadas de 1970 e 1980, quando diversos artistas saídos da região Nordeste, com apoio da mídia e das gravadoras, construíram um espaço artístico no “Sul Maravilha”. Não dispondo de reconhecimento mais amplo, a exemplo da Tropicália e da bossa nova, essa geração de artistas não tem obtido maior atenção dos estudiosos. Portanto, a partir da compreensão do grupo como uma formação cultural, selecionamos artistas identificados com essa tendência e analisamos múltiplas fontes, como discos, reportagens, entrevistas e performances televisivas, além de realizarmos entrevistas seguindo a metodologia da história oral. Neste processo, cruzamos aspectos das trajetórias individuais, da experiência coletiva que compartilharam e de suas memórias, entre as quais suas influências musicais, redes de sociabilidade artística construídas, a vivência da migração, a relação com a indústria fonográfica e com a mídia e os projetos coletivos dos quais fizeram parte. Pretendemos, com isso, problematizar a autopercepção dessa geração a respeito do fenômeno histórico que viveu, buscando ainda hipóteses para sua exclusão do circuito de produção acadêmica sobre história da música no Brasil. Retomamos essa bibliografia específica e dialogamos com ela para compreender os diferentes “rótulos” atribuídos ao grupo e à música produzida, como o de “música regional”, assim como a forma pela qual se utilizou estrategicamente essa nomeação. A título de conclusão, oferecemos a perspectiva de que a música criada e realizada por esses artistas é plural, quando não nacional, e redimensiona o olhar do Centro-Sul para o Nordeste como celeiro artístico.

Palavras-chave: Música; Nordeste; Memória; Redes de Sociabilidades; Indústria Fonográfica.

Abstract

The present thesis analyses the period of Brazilian popular music comprised between the decades of 1970 and 1980, in which several artists from the Northeast region, supported by the media and recording labels, built an artistic space in the “Wonderful South”. Without the ample recognition, achieved by Tropicalia and Bossa Nova, this generation of artists hasn’t been the focus of many scholars. Therefore, acknowledging this group as a cultural formation, artists identified with that tendency were selected and multiple sources were analyzed such as discs, media reports, interviews and televised performances, as well as interviews conducted specifically for this thesis, in accordance with the oral history methodology. In this process, we cross-referenced aspects of their individual paths, the collective experience they’ve shared and their memories, which included musical influences, artistic sociability networks, migration experiences, relationship with the media and phonographic industry as well as the collective projects they were part of. We aim to defy the self-perception of this generation regarding the historical phenomena they have lived in, and also search for hypothesis as to why was it excluded from the Brazilian music history’s academical productions. We proceed with this bibliography and interpret it to comprehend the different “labels” given to this group and its music, such as “regional music”, and also how this labeling was strategically used. As a conclusion we offer the perspective that the music composed and performed by these artists is plural, or even national, and reshapes the perspective from the Center-South to the Northeast as an artistic center.

Keywords: Music, Northeast; Memory; Sociability Network; Phonographic Industry.

Sumário

| | |
|---|------------|
| Introdução..... | 14 |
| 1. Geração e redes de sociabilidades..... | 32 |
| 1.1 O Nordeste | 33 |
| 1.2 Trajetórias biográficas..... | 36 |
| 1.3 Infância, contato com a música e influências..... | 38 |
| 1.4 Os festivais, as aproximações e os locais de memória | 64 |
| 1.4.1 Bar do Anísio, universidade e outros locais de efervescência cultural em Fortaleza..... | 65 |
| 1.4.2 O Festival Aqui No Canto..... | 69 |
| 1.4.3 A cultura em Recife pela memória de Geraldo Azevedo | 72 |
| 1.4.4 A vida em Brasília | 75 |
| 1.5 A ida para o “Sul Maravilha” | 78 |
| 2. A indústria fonográfica no Brasil: fogo na mistura popular brasileira | 96 |
| 2.1 A indústria fonográfica brasileira nas décadas de 1950 e 1960..... | 99 |
| 2.2 O milagre econômico: crescimento e crises da indústria fonográfica nas décadas de 1970 e 1980 | 108 |
| 2.3 Indústria fonográfica e televisão..... | 118 |
| 2.4 As primeiras gravações dos artistas..... | 130 |
| 2.5 As relações entre artista e gravadora e as reconfigurações da indústria fonográfica | 141 |
| 2.6 Capas e clipes..... | 151 |
| 3. A produção musical dos artistas nordestinos..... | 189 |
| 3.1 O Nordeste como local de invenções e experimentações | 189 |
| 3.2 Os projetos coletivos..... | 195 |
| 3.2.1 Pré-Epic..... | 196 |
| 3.2.2 O selo Epic..... | 198 |
| 3.2.3 <i>Soro</i> | 204 |
| 3.2.4 <i>Massafeira</i> | 205 |
| 3.2.5 <i>Nordeste Já</i> | 211 |
| 3.2.6 <i>Cantoria</i> | 213 |
| 3.2.7 <i>O Grande Encontro</i> | 215 |
| 3.3 As intérpretes e a escolha do repertório..... | 218 |
| 3.4 O processo de composição e as influências dos compositores | 222 |
| 3.5 O que dizem alguns estudos..... | 235 |

| | |
|--|------------|
| 3.6 A música brasileira e seus grupos artísticos: Mutirão da Vida..... | 238 |
| 3.7 As percepções sobre o pertencimento | 250 |
| 3.8 As memórias | 262 |
| Considerações finais..... | 265 |
| Referências Bibliográficas | 270 |
| Periódicos..... | 278 |
| Entrevistas feitas para a tese | 280 |
| Outras entrevistas | 281 |
| Arquivos | 281 |
| Sites..... | 281 |
| Anexos | 281 |
| Anexo 1: Venda da indústria fonográfica nacional por milhões de unidade- de 1966 a 1990 | 281 |
| Anexo II: Referências discográficas: Discos gravados pelos artistas pesquisados nas décadas de 1970 e 1980..... | 283 |
| Alceu Valença | 283 |
| Amelinha | 290 |
| Belchior | 294 |
| Cátia de França | 300 |
| Cirino..... | 302 |
| Climério, Clodo e Clésio | 303 |
| Ednardo..... | 305 |
| Elba Ramalho | 311 |
| Fagner..... | 317 |
| Flor de Cactus..... | 327 |
| Geraldo Azevedo | 329 |
| Jorge Mello | 334 |
| Nonato Luiz..... | 337 |
| Ricardo Bezerra..... | 339 |
| Rodger | 340 |
| Robertinho de Recife..... | 341 |
| Terezinha de Jesus | 344 |
| Téti..... | 347 |
| Vital Farias | 349 |
| Xangai..... | 351 |
| Zé Ramalho..... | 354 |

| | |
|--------------------------------|------------|
| Projetos Coletivos..... | 360 |
|--------------------------------|------------|

Introdução

Vento Nordeste¹ é a formação cultural que partiu de um movimento migratório de compositores e intérpretes oriundos da região Nordeste do país que, nas décadas de 1970 e 1980, saíram de seus estados e chegaram às cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo para buscarem prosseguir na carreira artística e viverem do seu trabalho musical. Estudando esse fenômeno, a tese aqui exposta tem como eixos centrais a história cultural, a história do tempo presente e a história oral. Trabalhamos com a trajetória de 19 artistas, entre músicos, cantores e compositores que, dessa forma, iniciaram suas carreiras no eixo Rio-São Paulo no período anteriormente citado. Para isso, utilizamos como fonte as entrevistas e a metodologia da história oral, por meio da qual foram feitas entrevistas presenciais com esses artistas com base em um roteiro de questões comuns e também específicas conforme cada carreira. Os artistas pesquisados são Fagner, Amelinha, Fausto Nilo, Ednardo, Nonato Luiz, Rodger, Têti, Ricardo Bezerra e Cirino, nascidos no Ceará; Clodo, Climério e Jorge Mello, naturais do Pauí; Terezinha de Jesus, Babal e Mirabô, do Rio Grande de Norte; Cátia de França, da Paraíba; Geraldo Azevedo e Robertinho de Recife, de Pernambuco; e Xangai, nascido na Bahia. Os artistas selecionados nasceram em seis dos nove estados que fazem parte da região Nordeste do Brasil. A seleção ocorreu de duas maneiras: primeiro, abrangendo aqueles de maior destaque, por serem hoje referência de sua região; e, em um segundo momento, por indicações e referências nos estudos da pesquisa². Portanto, por mais que tenham pontos em comum, suas obras são bem diversificadas.

A análise comparativa fornece elementos para construir um quadro mais preciso, identificando o que une essas experiências artísticas e o que as diferencia. A memória é,

¹ Vento Nordeste é o título de uma canção de Abel Silva e Sueli Costa, que nomeia o primeiro disco de Terezinha de Jesus. Consideramos que o termo é indicado para definir o grupo de artistas que, naquele momento, chegava ao eixo Rio-São Paulo. No dicionário, a palavra “vento” é explicada da seguinte maneira: “O ar atmosférico em movimento e deslocamento natural”. E é através do movimento e do deslocamento que os artistas oriundos da região Nordeste, e que compõem essa formação cultural, iniciaram suas carreiras na indústria fonográfica.

² Muitos outros artistas poderiam ser referenciados na pesquisa, entretanto, é necessário fazer o recorte. Os já falecidos Clésio, Belchior, Petrúcio Maia e Naná Vasconcelos são nomes que aparecem por diversas vezes nas entrevistas e pesquisas de jornal. Artistas vivos também foram diversas vezes lembrados por seus colegas. Alguns exemplos são Elomar e Teca Calazans. No capítulo dois, quando falamos da indústria fonográfica, os artistas Alceu Valença, Elba Ramalho, Vital Farias e Zé Ramalho também têm suas trajetórias analisadas — cabe lembrar que os quatro nomes apareciam entre os possíveis entrevistados para a tese, porém, por questões de logística, tempo e disponibilidade, seus depoimentos acabaram não sendo colhidos.

então, um dos pilares centrais desta pesquisa. Mesmo compreendendo as tensões, os silêncios e as ênfases que ela traz, entendemos a memória realmente como peça fundamental para a elaboração deste trabalho, uma vez que os dados que as entrevistas trazem nos possibilitam entender um momento de efervescência cultural que não tem destaque nas pesquisas sobre a música brasileira e que vem sofrendo um silenciamento.

Entre os artistas escolhidos, alguns alcançaram repercussão e fama nacional. Outros foram relegados ao esquecimento no decorrer da história e outros ainda gravaram poucos discos e nunca atingiram, de fato, a fama. Quer dizer, é um grupo heterogêneo, com diversos pontos que os distanciam e, ao mesmo tempo, que se entrecruzam em sua trajetória. Cada um dos entrevistados teve seu depoimento recolhido em local por ele escolhido. Alguns abriram sua casa para a entrevista, outros preferiram restaurantes ou hotéis onde estavam hospedados. As entrevistas duraram entre uma e duas horas e foram transcritas usando a metodologia exposta no *Manual de história oral* da pesquisadora Verena Alberti (2013). Elas foram realizadas em sete estados diferentes —Ceará, Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Distrito Federal, Rio Grande do Norte e Bahia —, totalizando 12 viagens para que os depoimentos dos artistas fossem recolhidos. Foi comum, durante a pesquisa, os artistas perguntarem pelos colegas, fazendo com que o pesquisador servisse também como um informante para aqueles que há tanto tempo não se viam. Clodo, Climério e Cirino tiveram seus depoimentos colhidos duas vezes.

Como citado pela historiadora Juniele Almeida (2016, p. 49), a “história oral busca aspectos da memória viva ao construir, no presente, uma imagem abrangente e dinâmica do vivido a partir de um processo dialógico de pesquisa”. Considerando que a prática da história oral ocorre de uma troca entre entrevistador e entrevistado e que toda especificidade da memória é fonte de pesquisa, objetivamos entrecruzar os dados obtidos nas entrevistas com aqueles apurados em outras fontes, como vendagem de discos, jornais e entrevistas já divulgadas em diferentes mídias.

Cabe aqui destacar que a historiografia brasileira, nas últimas décadas, incorporou novos objetos de estudo. Dentre eles, a pesquisa em relação às artes no Brasil ganha visibilidade, visto que o número de estudos sobre televisão, cinema, teatro e música tem aumentado substancialmente nos últimos anos. A tese aqui exposta tem como ponto central a pesquisa sobre um grupo de artistas, mais especificamente o momento em que esses cantores, músicos e compositores oriundos da região Nordeste chegaram ao eixo Rio-São Paulo para tentarem prosseguir suas carreiras artísticas em

âmbito nacional. Assim, são abordadas as décadas de 1970 e 1980, período em que a indústria fonográfica teve grande crescimento e também diversas crises. Os anos escolhidos para a pesquisa correspondem ao período de gravação desses cantores, quando, também, todos ganharam certo destaque na mídia impressa e televisiva. É importante ressaltar que o universo de artistas que faz parte deste grupo é muito maior, porém, limitar o número para a análise possibilita uma elaboração mais aprofundada acerca da carreira de cada um dos selecionados.

Os estudos sobre a música no Brasil tiveram início nos anos 1980 e, na década seguinte, aumentaram exponencialmente. Silvano Fernandes Baia (2015, p. 18), em sua análise sobre os estudos da historiografia da música popular no país, diz que o campo, até hoje, vem buscando melhor posicionamento, pois as pesquisas estabelecidas até o fim do século XX versavam quase que exclusivamente sobre a música popular do Rio de Janeiro. O autor ainda cita que alguns movimentos musicais tinham um maior número de pesquisas, como a bossa nova e a Tropicália, enquanto outras vertentes da música brasileira ganhavam pouco ou nenhum espaço nos estudos historiográficos. Ao abordar o conceito da sigla MPB, ele deixa claro que não se trata apenas de uma abreviação de música popular brasileira, uma vez que não engloba toda a música popular feita no país, mas, sim, um subconjunto dessa produção. A sigla surgiu na década de 1960 para designar um repertório que despontou na efervescência dos festivais e que foi configurando um ponto de convergência entre bossa nova, canção engajada, gêneros tradicionais (como samba e baião) e, posteriormente, o Tropicalismo (BAIA, 2015, p. 189). Como pode ser observado no trabalho de Baia, são esses movimentos da música brasileira os principais tópicos tratados nas pesquisas até os anos 1990. Mesmo acenando para uma mudança, a década posterior foi discreta em relação à abertura de temáticas sobre a música popular brasileira, continuando a tratar como preponderantes aquelas cristalizadas pela elite cultural brasileira.

Mas por que os estudos sobre a MPB ganham cada vez mais importância? Segundo Marcos Napolitano (2005, p. 7),

[...] a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora de nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para *ouvir* música, mas também para *pensar* a música.

O autor ressalta ainda o lugar privilegiado que a música popular tem no Brasil, afinal, nela encontram-se mediações, fusões, encontros de diferentes etnias, religiões, classes e regiões, além de ser, várias vezes, tradutora de muitos dos nossos dilemas nacionais (NAPOLITANO, 2005, p. 7). Destacamos aqui que a música é um dos fatores relevantes desta pesquisa, mas não é o único norteador, pois a inserção desses artistas no cenário cultural da época tem, neste trabalho, tanta relevância quanto sua obra musical.

As pesquisas sobre a música popular no Brasil ganharam mais espaço diante dos novos estudos culturais. Conforme Sandra Jatahy Pesavento (2003, p. 15),

a cultura é ainda uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portanto já um significado e uma apreciação valorativa.

Os estudos culturais foram redimensionados após a Escola dos Annales e passaram a ganhar destaque no cenário mundial e local. Peter Burke (2008, p. 10), ao abordar a história cultural, cita que

o terreno comum dos historiadores culturais pode ser descrito como a preocupação com o simbólico e suas interpretações. Símbolos, conscientes ou não, podem ser encontrados em todos lugares, da arte à vida cotidiana, mas a abordagem do passado em termos de simbolismo é apenas uma entre outras.

Estudamos aqui de que forma esse grupo de artistas e seus trabalhos são inseridos na sociedade, como esses simbolismos aparecem em suas obras e como a questão do lugar de origem, neste caso a região Nordeste, é observada em suas composições e gravações. Consideramos, ainda, de que maneira essa simbologia é ligada à imagem desses cantores e dimensionada pela indústria cultural. Com isso, pretendemos pensar de que forma as representações a respeito desse grupo são construídas, apropriadas e abandonadas por eles, pela imprensa e pela indústria fonográfica dependendo do contexto. Roger Chartier(1990,p.16-17) nos lembra que a história cultural como a entendemos “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. Ele destaca que uma tarefa desse tipo supõe vários caminhos:

O primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Variáveis consoante as classes sociais ou

os meios intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado (CHARTIER, 1990, p. 17).

Chartier(1990, p.17) lembra que as representações do mundo social, embora aspirem a universalidade, “são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam” e, por isso, é necessário observar os discursos, quem está falando e qual a posição de quem o está utilizando. Partindo desse ponto, observamos de que maneira os discursos sobre as trajetórias desse grupo de artistas vão sendo construídos, seja por eles mesmos, seja pelas mídias.

Na esteira da abertura das pesquisas na área de história, a história do tempo presente também conquistou espaço na última década. Aliada à história cultural, ela possibilita que os historiadores pesquisem com um recuo menor de tempo, pois aborda eventos mais recentes. Além disso, a história do tempo presente tem promovido ampla renovação historiográfica, trazendo consigo a revitalização da história política, a ampliação do uso de fontes, a valorização da interdisciplinaridade e a recusa de explicações deterministas e totalizantes. Ela traz também a valorização de atores individuais e coletivos e a relação dialética entre história e memória.

A eleição do tempo presente como temporalidade nuclear de pesquisas e análises é recente e, portanto, fértil em suas possibilidades de construção de uma forma inovada de conhecimento histórico que pressupõe redimensionamento do campo da história, da construção de abordagens, das noções de espacialidade, além de fértil construção de estratégias dialogais com diferentes áreas de conhecimento. Essas são necessariamente questões complexas em suas múltiplas dimensões. Sugerem a necessidade de um esforço reflexivo crescente e aprofundado que, além do enfoque teórico, considere resultados de pesquisas, traduzidos em uma escrita da história que visita o passado recente das sociedades em uma dinâmica inter-relacional de temporalidades (DELGADO; FERREIRA, 2014, p. 7).

A história do tempo presente trabalha ainda com a reelaboração e a reconfiguração de determinados acontecimentos históricos, porém, diferentemente dos períodos mais recuados, estamos trabalhando com um jogo de tensões que opera não apenas diferentes visões de história e de historiadores, mas também das personagens centrais dessa história. A história como campo de conhecimento é, então, marcada como espaço de travessias, lacerada por demandas inumeráveis. O passado é cada vez mais colocado como chave de justificativa dos acontecimentos do dia a dia (MENESES, 2016, p. 70).

O grupo ou pessoa pesquisada tem a possibilidade de ler o trabalho, o que gera uma maior tensão ao pesquisador e um maior desafio para a pesquisa. Tomemos como exemplo o texto do antropólogo argentino Sergio Visacovsky (2006), ao trabalhar a história do grupo Lanús³. Em seu trabalho, o pesquisador evidencia diversos aspectos da formação do grupo, contudo, diferentemente do que seus membros e entrevistados esperavam, ele aborda aspectos que estariam fora da memória social cristalizada já desenvolvida pelo grupo e por outros pesquisadores, o que gerou negativa de outros participantes do grupo para entrevistas. Portanto, o tempo presente trabalha com as permanências, com as reminiscências históricas e também com o processo histórico de cristalização de determinada versão da história. Nesta tese, pensamos o tempo presente como uma forma que permite analisar um grupo de artistas ainda na ativa, mas que tem sua trajetória praticamente invisibilizada ou pouco estudada. Assim, partimos das memórias desses artistas para entender tais trajetórias — individuais e coletivas.

Aliada à história do tempo presente, a história oral vem ganhando mais destaque. Para Henry Rousso (2009, p. 213), as fontes orais estavam já na origem da história do tempo presente, uma vez que o recuo menor de tempo possibilita entrevistar testemunhas vivas que presenciaram determinado acontecimento. Para o autor, trabalhar com as fontes orais e seus obstáculos “[...] foi e é uma das coisas mais apaixonantes com que me deparei, ou seja, confrontar-se com “a palavra” de outra pessoa”. As entrevistas orais possibilitam entender processos que não constam em documentos e ainda observar como esses artistas percebem o desenvolvimento de suas carreiras, além de entender diferentes processos na carreira do artista. Terezinha de Jesus (2013), por exemplo, em sua entrevista, considera ainda ser lembrada, ainda ser importante:

As pessoas ficam reclamando disso, o que eu sinto é que, apesar de dizerem que a memória do brasileiro é curta, eu me sinto muito bem lembrada. As pessoas ainda param na rua, ainda falam comigo, isso aqui, mais aqui do que lá no Rio, que é uma cidade maior. Eu acho que eu ainda sou uma pessoa lembrada, aqui as pessoas sempre se lembram.

As fontes orais suscitam a discussão sobre a memória, que, durante muito tempo, tem sido cara aos historiadores. Mesmo destacando a importância do sociólogo francês

³ Grupo argentino que oferecia serviços de psiquiatras e psicólogos em hospitais. Em seus serviços, desenvolvia terapias alternativas. Tinha como líder central o médico psiquiatra e psicanalista Mauricio Goldenberg.

Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur (2007, p. 141-142)⁴ não concorda com toda a sua teoria, pois, para ele, temos dois polos da memória — um coletivo e um individual — e, entre eles, um intermediário, em que se opera a memória viva individual e a memória pública das comunidades das quais fazemos parte. O autor ainda destaca que dois elementos impactantes em nossas vidas nunca serão rememorados por nós, mas pelos que nos cercam: o nascimento, do qual não lembramos; e a morte, que encerra nosso trajeto na Terra — o que corrobora com a afirmação da relação da nossa memória/vivência individual com a coletiva. Na pesquisa aqui proposta, trabalhamos com as duas memórias, a individual e a comum dos cantores enquanto grupo.

A memória elaborada por meio da entrevista oral não é objetiva, o que gera uma resistência por parte dos historiadores. Ao trabalhar com memórias, Daphne Patai (2010, p. 30) destaca que

do imenso depósito de memória e reações possíveis evocadas pela situação da entrevista, o entrevistado seleciona e organiza temas, episódios e lembranças, então comunicando de maneira particular. Sem dúvida, a memória em si é gerada e estruturada de maneira específica, em função da oportunidade de contar uma história de vida e das circunstâncias que isso acontece. Em outro momento de vida, ou diante de outro interlocutor, é provável que surja uma história bem diferente, com ênfases diferentes.

Podemos observar, nesse pequeno trecho da entrevista de Fagner (2013), a seguir, que, sabendo o estado de origem do entrevistador, cita as proximidades dele com seu estado durante a entrevista. Muito provavelmente essa fala não seria mencionada se o artista não soubesse essa informação:

Outro mineiro também era o, como é que é o nome, meu Deus, fez *Saudade da Amélia*, o Ataulfo Alves⁵, cantava muito. Escutava muito Ataulfo, teve uma história boa com Ataulfo: uma vez eu estava fazendo o programa do Faustão e ele perguntou “vem cá, o quê que você canta assim que canta aqui”, eu peguei o violão e cantei⁶ *Meu Pequeno Mirai*. Rapaz, começou a chegar ligação da cidade, eu tive que ir lá.

Enzo Traverso (2007, p. 73) destaca que a memória é uma construção sempre filtrada pelos acontecimentos posteriormente ocorridos. As novas experiências se sobrepõem às primeiras e modificam a lembrança. Como exemplo, temos o momento

⁴ Parte da discussão sobre memória foi publicada no artigo *Sotaque: a memória de infância de três artistas nordestinos*. A publicação de um artigo da temática é parte dos créditos necessários para defender a tese, seguindo regimento do PPGH.

⁵ O entrevistador indicou para o entrevistado o nome de Ataulfo Alves.

⁶ Fagner canta uma parte da música *Meu Pequeno Mirai*.

em que Ricardo Bezerra resolveu seguir a carreira no Rio de Janeiro. Sua memória é permeada por acontecimentos do futuro, uma vez que o cantor, depois de gravar um disco e fazer uma temporada na cidade maravilhosa, voltou para Fortaleza. O artista, quando saiu de seu estado, não sabia se ia voltar. Em um momento da entrevista, ele disse que estava tentando a carreira artística, mas que, ao perceber as disputas e como era o sistema, investiu em sua carreira acadêmica. Ou seja, sua memória opera como se ele já soubesse que o período no Rio de Janeiro tivesse data para acabar:

Eu estava fazendo arquitetura, eu tinha outros planos. Eu não achava que eu ia: “agora eu vou deixar tudo, jogar tudo para o ar e vou ser músico aqui no Rio de Janeiro”. Aí eu olhei, pensei, pesei e eu digo: “eu vou voltar. Vou terminar minha faculdade. Isso aqui não é a minha praia, não”. E aí voltei, fiquei lá poucos dias. Não passei muito tempo, não (RICARDO BEZERRA, 2013).

Há singularidades da memória na pesquisa histórica. Ela é subjetiva, seletiva e frequentemente não cronológica. Entretanto, não é por isso que deve ser desprezada, já que tais elementos fazem dela uma fonte a ser tratada com uma metodologia diferente das comumente usadas pelo historiador (TRAVERSO, 2007, p. 75).

Michael Pollak (1989) é outro autor que destaca a importância das pesquisas de Halbwachs para o que seria chamado de estudos da memória. Ele resalta as disputas por ela e os embates das diversas memórias, chamando atenção, por fim, ao enquadramento de memória, no qual um grupo teria sua memória consolidada, reconhecida — enquadramento muitas vezes feito pelo historiador ou outros formadores de opinião na escolha dos testemunhos e das pessoas autorizadas a dá-los.

Se a análise do trabalho de enquadramento de seus agentes e seus traços materiais é uma chave para estudar, de cima para baixo, como memórias coletivas são construídas, desconstruídas e reconstruídas, o procedimento inverso, aquele que, com os instrumentos da história oral, parte das memórias individuais, faz aparecerem os limites desse trabalho de enquadramento e, ao mesmo tempo, revela um trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais (POLLAK, 1989, p. 10).

Jaques Le Goff (2013, p. 387), ao discorrer sobre a memória, destaca que “remetemos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. O autor lembra que a memória humana é particularmente instável e

maleável, diferente da memória das máquinas, que seria totalmente estável. E segue afirmando que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 2013, p. 435). Ele ainda lembra que a memória coletiva é não apenas uma conquista, mas também um instrumento de poder. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, ou que estão em vias de construir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender essa luta pela dominação da recordação e da tradição, essa manifestação da memória.

As disputas de memória ocorrem neste trabalho na medida em que esses artistas que tiveram destaque na música durante um período têm suas trajetórias pouco narradas pelos “agentes oficiais da história cultural” — historiadores, jornalistas e críticos musicais. Portanto, seus discursos apontam para uma história que geralmente não está nos livros-síntese sobre nossa história musical e os personagens por eles evocados não são os nomes que fazem parte do “panteão” da MPB⁷. O trabalho com essas memórias nos possibilita observar outro prisma dessa história, com diversas narrativas, com proximidades, mas não únicas.

As entrevistas são fontes centrais desta tese, que tem como objetivo responder algumas questões que movem a escrita: qual é o papel que esses músicos nordestinos, que fizeram suas carreiras nos anos 1970 e 1980, ocupam na história da música popular brasileira? Como acontece essa formação cultural⁸? Quais são os pontos em comum que interligam essa geração de artistas? De que maneira esses artistas se agrupam? De que forma as produções desses artistas se aproximam? Como eles entendem suas trajetórias e de que maneira são vistos pelos meios de comunicação e pela indústria fonográfica? E como suas produções trazem uma diferença do que já estava em circulação?

Além das entrevistas, a pesquisa mobiliza ainda uma série de fontes que ajudam a trabalhar a história dessa formação cultural. Uma das fontes do trabalho são os discos lançados pelos artistas pesquisados. Na análise dos discos, levamos em conta elementos importantes a serem observados, entre eles interpretação, gravação e meios de divulgação, instrumentos utilizados, produtores e capa, que, entrecruzados, fornecem informações capazes de refletir a respeito das composições.

⁷ Alguns desses nomes seriam Chico Buarque, Elis Regina, Caetano Veloso e Gal Costa.

⁸ Pensaremos essa geração de artistas a partir do conceito formulado por Raymond Williams (1992).

Portanto, os discos são estudados a partir da observação de faixas, compositores e, quando possível, instrumentistas, selo pelo qual foram lançados, capas e encartes. No total, foram 125 discos gravados pelos 23⁹ artistas citados entre o início da década de 1970 e o fim da década de 1980. Como forma de facilitar a pesquisa e catalogar a obra dos artistas pesquisados, construímos um banco de dados em que constam as informações das canções gravadas por eles, como autor, meio de veiculação, entre outras. Cabe destacar, porém, que são analisados apenas os discos considerados autorais¹⁰, pensando o *long play* (LP) como um projeto específico de determinado momento e projeto do artista e da gravadora.

As pesquisas de vendagem de discos realizadas pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope)¹¹ são outra importante fonte para a pesquisa. A partir delas, é possível verificar o perfil de consumo dos discos dos artistas elencados, considerando aspectos como o tempo de permanência nas listas dos mais vendidos, por exemplo.

Reportagens de jornais e revistas também são amplamente utilizadas nesta pesquisa, ressaltando os jornais O Globo e Folha de S.Paulo, que têm seus acervos digitalizados disponíveis na internet e trazem diversas menções ao cenário musical da época, informando tanto sobre a chegada desses novos artistas quanto sobre as gravações, os lançamentos de discos e os shows, além de entrevistas com eles.

Esses jornais foram escolhidos por serem dois grandes meios de comunicação da época e por representarem, respectivamente, Rio de Janeiro e São Paulo, os principais polos da indústria fonográfica no Brasil, cidades nas quais os artistas se instalaram ao chegarem ao Sudeste. Os veículos escolhidos são classificados como “grande imprensa” pela historiadora Maria Helena Capelato (2014, p. 303): “Tradicionais periódicos de longa duração, que constituíram, desde o início, como empresas jornalísticas geradoras de lucros, com ampla tiragem e significativa atuação política no plano nacional”. Foi organizado, então, um dossiê de cada um dos 23 artistas pesquisados, observando de

⁹ Na parte da análise dos discos, além dos 19 entrevistados, incluímos os trabalhos de Alceu Valença, Elba Ramalho, Vital Farias e Zé Ramalho.

¹⁰ Desconsideramos nesse caso os discos onde são feitas apenas participações dos artistas pesquisados. Mas cabe salientar que os projetos coletivos que envolvem os artistas aqui pesquisado são analisados durante a tese.

¹¹ Fotos digitais feitas e cedidas gentilmente pela Professora Doutora Sílvia Maria Jardim Brügger, do Arquivo Edgard Leuenroth, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde se encontram arquivadas. Em relação ao período de produção discográfica, neste arquivo, encontram-se as pesquisas de 1959 até 1978. Para os anos que não constam nos arquivos, conseguimos, em alguns momentos, preencher lacunas por meio de reportagens que saíram nos jornais da época sobre a vendagem dos artistas pesquisados.

que forma eram apresentados por esses jornais e como se relacionavam com seus críticos culturais. Os periódicos permitem também ver a evolução da carreira desses cantores, como quais conseguem se manter na grande mídia e quais vão desaparecendo. É analisada ainda a relação entre mídia impressa e gravadoras, uma vez que, como veículos de alta popularidade no período, os jornais ajudavam na propaganda de artistas novos, já que atingiam o público de classe média e com bom poder aquisitivo, ou seja, compradores em potencial. A forma com que a imprensa cita esses artistas é outro destaque na pesquisa, como quais termos são usados na apresentação e nas reportagens sobre eles e se esses termos têm um seguimento ou vão sofrendo mudanças com o passar dos anos.

Os arquivos audiovisuais também são de grande importância nas análises do trabalho, mas infelizmente apenas uma parcela dos pesquisados teve material vinculado na televisão coletado — em geral, aqueles que atingiram um maior grau de fama em âmbito nacional. Alguns videoclipes do programa televisivo dominical Fantástico, frequentemente citados nas entrevistas como capazes de alavancar carreiras artísticas, dada à grande audiência do programa, são analisados aqui.

O destaque para a televisão se deve à sua função social agregadora como meio de difusão contínua de informação e variedades (HAGEMEYER, 2012, p. 94). Nesse sentido, Rafael Hagemeyer (2012, p. 93) destaca que a televisão e a programação televisiva ganham cada vez mais destaque nos estudos históricos, tendo sua programação introjetada no imaginário social e cultural do Brasil. A televisão possibilitava a construção do ídolo e, no Brasil, ocupou o papel que Hollywood desempenha nos Estados Unidos. Distrito famoso mundialmente pela concentração de empresas do ramo cinematográfico, tinha na construção do *star system*¹² um de seus principais pilares. O artista era elevado ao patamar de estrela e seu nome seria um atrativo para o público ver o filme. Para isso, era feito um trabalho de marketing dos estúdios com a imagem do artista, pagando para revistas estamparem seus contratados na capa até que eles adquirissem notoriedade.

A Rede Record, na década de 1960, usou uma estratégia parecida com a do marketing de Hollywood para alçar seus artistas contratados ao patamar de estrelas¹³. Na década seguinte, a Rede Globo, já campeã de audiência, era o meio de divulgação

¹² Sistema de contratos exclusivos e de longo prazo assinados por atores com um determinado estúdio.

¹³ A Rede Record, na década de 1960, resolveu investir em programas musicais e contratou diversos cantores para apresentarem e comporem seus quadros de artistas. Alguns contratados eram Elis Regina, Jair Rodrigues, Elizeth Cardoso, Roberto Carlos, Nara Leão e Chico Buarque.

preferido das gravadoras para catapultar a carreira de um de seus artistas. Cabe enfatizar ainda a importância para um cantor de ter sua música embalando a trilha sonora de uma telenovela dessa emissora, que era muitas vezes o passaporte para o sucesso e para melhorar as vendas de discos. Por esse motivo, as canções dos artistas pesquisados que compunham as trilhas de diferentes novelas também são abordadas nesta pesquisa.

É necessário, então, tratar do conceito de formação cultural de Raymond Williams (1992). Ele lembra que é mais fácil apresentar uma análise de uma instituição formal, com seu tipo de organização interna regularizada, do que iniciar estudos das associações informais que têm sido muito importantes na vida cultural moderna. Williams (1992, p. 66) cita as dificuldades metodológicas de estudar grupos culturais com pequeno número de componentes porque isso oferece “pouca oportunidade de análise estatística fidedigna”, que é utilizada “para instituições e grupos maiores” e, por esse motivo, a “sociologia ortodoxa” tem achado mais fácil estudar esses grupos maiores.

Ao falar sobre as organizações e associações culturais informais, ele chama atenção que, entre as dificuldades de estudar esses grupos, muitas vezes há uma rapidez entre a formação e a dissolução. Além disso, rupturas e fusões podem parecer inteiramente desconcertantes. Porém, mesmo ciente das dificuldades, o autor destaca a importância de estudar esses grupos, tanto que, ao falar sobre as formações culturais modernas, observa que:

Desse modo, em comparação com um mero rol empírico de “movimentos” ou “ismos” sucessivos, que a seguir passa para um debate não localizado sobre “estilos”, constitui progresso evidente procurar identificar dois fatores: a organização interna de determinada formação, e suas relações propostas e reais com outras organizações na mesma área e, de modo mais geral, com a sociedade (WILLIAMS, 1992, p. 68).

Nas organizações internas, ele apresenta três modelos: o primeiro se baseia na participação formal de associados, com modalidades variáveis de autoridade ou decisão interna; o segundo, por sua vez, não se baseia na participação formal dos associados, porém, se organiza em torno de alguma manifestação pública coletiva, que pode ser um manifesto, uma exposição ou uma publicação do grupo; e o terceiro não se baseia na participação formal de associados e nem em qualquer manifestação pública coletiva, mas existe uma identificação grupal ou associação consciente, que pode ser apresentada de maneira informal ou ocasional que pode estar ligada a relações de caráter mais geral

e/ao trabalho em conjunto (WILLIAMS, 1992, p. 68-69). E é no terceiro modelo apresentado por ele que o grupo aqui estudado se enquadra. É válido ressaltar que outros pesquisadores trabalham com o termo formação cultural para abordar grupos de artistas da música. Luiz Henrique Garcia (2006), por exemplo, trabalha com o conceito ao estudar o Clube da Esquina e Vinicius Tadeu Milani (2020) ao falar sobre a Tropicália.

Cabe aqui destacar que os artistas que concederam as entrevistas são parte de uma amostragem, mas fazem parte de um universo maior. Para a escolha dos pesquisados, levamos em conta a questão das redes de sociabilidade, as proximidades entre os artistas, ligações artísticas e pessoais. Por diversas vezes, as entrevistas só foram possíveis pois um artista indicou o outro, não apenas passando o contato, mas também tendo uma primeira conversa, explicando sobre a pesquisa e sobre quem era o pesquisador, evidenciando, assim, uma rede de sociabilidade ainda existente entre eles.

Ao estudar a história das ideias e a história intelectual, François Dosse (2004, p. 302) aborda o que seriam as redes de sociabilidade:

O segundo conector que permite uma reconstrução dessa história intelectual é o estudo dos meios, das redes de sociabilidade nas quais esse meio evolui. Dentre esses lugares privilegiados há o que Jean-François Sirinelli qualifica de estruturas elementares de sociabilidade: as revistas que são suporte ao campo intelectual, locais muito preciosos para analisar a evolução das ideias já que são locais de fermentação intelectual e de relações afetivas [...].

O autor ainda destaca que essas formas de proximidade não eram causais, nem um jogo de influências na busca pelo poder, mas, sim, um movimento de convergência, de aproximação recíproca (DOSSE, 2004, p. 303). Essa aproximação ocorria, muitas vezes, pelas proximidades de ideologias, projetos e ideias editoriais. Podemos considerar que os artistas aqui pesquisados também compõem uma rede de sociabilidade, pois, para além da região em comum, atuaram por diversas vezes em parcerias de composição, participaram da gravação de projetos um do outro e montaram em conjunto trabalhos coletivos — e é necessário entendermos essas redes para compreendermos essa geração de artistas que aqui denominamos Vento Nordeste enquanto formação cultural. Essa formação de sociabilidade é de grande importância na pesquisa, já que no depoimento dos artistas fica evidente que, por várias ocasiões, essa rede de contatos teve grande destaque no desenrolar da construção das carreiras, de forma individual e coletiva.

Para responder às questões centrais da tese, cabe enfatizar os tipos de movimentos e formações culturais musicais existentes no Brasil. Como ressaltado anteriormente, nas décadas de 1980 e 1990, Tropicália e bossa nova já eram temas de pesquisas na área de história. Na década de 2000, Jovem Guarda, rock anos 1980 e Clube da Esquina começaram a ter destaque nos trabalhos acadêmicos. Após a defesa da dissertação de Paulo César Araújo, em 1999 — que, em 2002, foi lançada em livro intitulado *Eu Não Sou Cachorro, Não* —, a chamada música brega passou a ganhar destaque nas pesquisas dessa área. Esse estilo teve seu espaço na academia redimensionado, uma vez que o livro agrupou músicas com características similares e de grande adesão ao público de baixa renda, com letras vinculadas a temas românticos. Para o autor, as pesquisas sobre a música brasileira versavam sobre os mesmos temas, pois

a análise específica da preferência musical do público de classe média e formação universitária é fundamental porque é deste segmento da população que saem os críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos, enfim, os “enquadradores” da memória da nossa música popular (ARAÚJO, 2002, p. 343).

Isso explicaria por que a maioria dos trabalhos publicados — biografias, ensaios, estudos acadêmicos — pertencem à tradição que, segundo o autor, seria ligada ao samba, tendo como representantes Zé Kéti e Cartola, e à modernidade, ligada a artistas pertencentes à bossa nova, Tropicália e música de protesto (ARAÚJO, 2002, p. 343).

As vertentes “tradição” e “modernidade” e a mistura das duas seriam os grandes destaques nas pesquisas sobre a música brasileira. O autor cita, inclusive, o exemplo do cantor e compositor Chico Buarque, que reunia elementos da “tradição” e da “modernidade” e, por isso, era quase unanimidade nacional entre a elite brasileira. O que não se enquadrava nessas vertentes era relegado ao esquecimento e sofria um apagamento da história cultural do Brasil.

Valéria Guimarães (2009), no livro *O PCB cai no Samba: os Comunistas e a Cultura Popular (1945-1950)*, procura pensar o conceito de cultura popular não como um palco de disputa com uma cultura de elite, pois isso implicaria em considerarmos vencedores e perdedores. Por isso, ela vê a “cultura popular como um espaço que se relaciona dialeticamente com a cultura de elite, num constante processo de definição e redefinição de ambas partes”(GUIMARÃES, 2009, p.201). O samba, lembra a autora, considerado um fenômeno eminentemente popular, é um elemento fundamental nessa

discussão. Até porque era evidente, em alguns discursos, que o samba deveria conservar as suas “raízes”, que guardariam a cultura popular em estado puro, sem influências externas, como pessoas que não seriam do subúrbio, a mídia e os empresários. O samba saiu dos primeiros anos do século da condição de “maldito” pelas elites, que o consideravam uma manifestação das camadas marginalizadas para o símbolo da cultura nacional no pós-1922, exaltado por intelectuais e pela elite política (GUIMARÃES, 2009, p. 201-202). Um paralelo com o samba podemos traçar com gêneros que foram categorizados como “regionais”, muitas vezes relegados a segundo plano nas pesquisas e considerados de “segunda categoria” por parte da elite. A música vinda da região Nordeste na década de 1960 ganhou uma valorização dos grupos culturais de esquerda, sendo considerada uma música de raiz. Na década seguinte, os artistas aqui pesquisados começaram a chegar ao eixo Rio-São Paulo, trazendo sua música com uma roupagem diferente do que se “esperaria” de um cantor da região.

Fato é que é muito comum ver a música brasileira ser apresentada em trabalhos de pesquisa e pela imprensa de forma linear, como se houvesse uma sucessão automática de samba, bossa nova, música engajada e festivais, Tropicália e, por fim, rock anos 1980. O que estiver fora disso é deixado de lado, considerado de menor importância ou não é pesquisado. No início dos anos 2000, alguns outros grupos e movimentos começaram a ganhar mais visibilidade, tanto na historiografia quanto em trabalhos jornalísticos. A Jovem Guarda, por exemplo, no fim da primeira década de 2000, começou a ter destaque, mesmo que discreto, em pesquisas acadêmicas, como no trabalho da historiadora Eleonora Zicari (2013). Paulo César Araújo (2010) também fez um extenso trabalho com cantores populares considerados “cafonas” — não à toa, a música “brega” foi redimensionada na academia após sua pesquisa, como citado antes, e outros trabalhos surgiram depois do sucesso de vendas do livro *Eu Não Sou Cachorro, Não*. O historiador Gustavo Alonso (2011) ressalta a importância deste trabalho e de observar agentes artísticos excluídos das pesquisas tradicionais sobre música ao fazer seu estudo sobre Wilson Simonal.

Outro livro de Gustavo Alonso (2015) é sobre a música sertaneja, trabalho originado de sua tese de doutorado. Nele, o autor aborda mais uma vez de que forma determinados grupos são relegados ao ostracismo, fala sobre artistas e movimentos no decorrer da história e mostra o preconceito com determinados artistas e gêneros musicais.

Sobre os artistas pesquisados aqui, foram encontrados alguns trabalhos que ajudam a elucidar o período. Dois deles são a dissertação *Pessoal do Ceará: formação de um habitus e de um campo musical na década de 1970* e a tese *A viagem como princípio na formação do habitus dos músicos que na década de 1970 ficaram conhecidos como “Pessoal do Ceará”*, de Pedro Rogério (2006; 2011), defendidas no programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará (UFC). Outros são a dissertação de Mary Pimentel (1992), *Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira*, defendida no programa de pós-graduação em Sociologia da UFC e, ainda, a dissertação de Magno Cirqueira Córdova (2006), *Rompendo as entranhas do chão: cidade e identidade de migrantes do Ceará e do Piauí na MPB dos anos 70*, defendida no programa de pós-graduação em História da Universidade de Brasília (UNB). Mesmo sendo elucidativos, esses trabalhos tratam de contextos específicos, geralmente ligados ao estado de origem dos artistas, e abordam um número reduzido de artistas.

O trabalho aqui proposto, então, tem como objetivo abordar a trajetória dos artistas citados anteriormente. Para isso, visa mostrar de que forma se inseriram na indústria fonográfica, qual receptividade tiveram ao chegar aos grandes centros, de que maneira interagem, como eram abordados pelas grandes mídias e como a memória deles redesenha esse percurso que trilharam há mais de 40 anos. A tese busca também redimensionar o espaço que esses artistas encontram nas pesquisas e nas coletâneas sobre a história da música brasileira, buscando analisar de que modo são citados e se são citados, compreendendo, assim, o porquê do silêncio a respeito deles. Utilizaremos também o conceito de acomodação proposto por Rodrigo Patto Sá Motta (2014), contudo, enquanto ele usa o termo para abordar a relação entre professores universitários e a ditadura, aqui o utilizamos para abordar a relação dos artistas pesquisados com a mídia e a indústria fonográfica.

É válido ressaltar ainda que a questão dos múltiplos significados do termo Nordeste é elemento central na pesquisa. A respeito da “invenção do Nordeste”, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011, p. 62) sentencia:

O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de “verdades” sobre esse espaço.

Portanto, a relação entre os artistas pesquisados e a região da qual são provenientes permeia toda a pesquisa, além do significado que essa região adquiriu em suas carreiras e na relação com a mídia, com as gravações e as composições.

Trabalhamos também com a questão da invenção das tradições que são evocadas. Primeiro, sobre a forma que a região Nordeste é abordada pela mídia e pela indústria cultural e, depois, acerca de como é criada uma linha evolutiva da música popular brasileira.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas e comportamentos através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWM, 2015, p. 8).

Analisamos, assim, como o grupo pesquisado entende esses signos e essa criação de uma história oficial da região Nordeste e da música popular brasileira.

A tese está dividida em três capítulos. O primeiro tem como objetivo mostrar como os artistas nordestinos pesquisados tiveram seus primeiros contatos com a música em suas cidades natais, como chegaram às capitais de seus estados e como se aproximaram por meio da entrada nas universidades e da participação nos festivais regionais. Também busca entender como algumas dessas amizades seguiram para o eixo Rio-São Paulo, para onde os artistas foram a fim de seguir carreira musical, além de apresentar como o engajamento político atuou em suas carreiras — inicialmente em seus estados, na década de 1960, e, posteriormente, quando chegaram aos grandes centros. Lembrando que, entre os pesquisados, boa parte foi estudante universitária nos anos 1960 e fazia parte da cultura universitária eferescente na época. Neste capítulo, então, a memória dos artistas é o móvel central da pesquisa, uma vez que são poucas as notícias a respeito desse momento inicial em suas trajetórias.

Na sequência, o segundo capítulo tem como intenção narrar como era a indústria fonográfica no Brasil e de que maneira esses artistas foram inseridos nela. Para isso, são apresentadas interações entre artistas e gravadoras e entre gravadoras e grandes mídias, bem como dados sobre a vendagem de discos e as aparições deles nos meios de comunicação. Também busca entender como, partindo de suas memórias, eles enxergam hoje essa relação artista *versus* indústria cultural. Clipes e capas de discos são analisados para tentarmos entender de que modo a indústria os retratava.

O terceiro capítulo, por sua vez, começa com um panorama geral do lugar que o Nordeste ocupava antes da chegada desses artistas ao eixo Rio-São Paulo e qual era a imagem dessa região divulgada no cinema e na música brasileira. Quem eram os artistas que cantavam o Nordeste e de que forma os artistas da região Sudeste divulgavam essas canções, atuando como uma espécie de mediadores culturais. Adiante, tratamos da chegada desses artistas oriundos do Nordeste, uma chegada com um caráter coletivo e, por isso, trabalhamos com os diversos momentos em que eles atuaram juntos, seja nas primeiras gravações, na constituição do selo Epic, seja em outros projetos coletivos, como *Soro* e *Massafeira*. Depois, nos dedicamos à questão da escolha do repertório das três intérpretes pesquisadas: Têti, Amelinha e Terezinha de Jesus. A maneira de compor de alguns dos entrevistados e as influências fazem parte do trecho seguinte da pesquisa e, além disso, respondem a qual gênero musical os artistas acreditam fazer parte. O conceito de formação cultural usado foi o de Raymond Williams(1992) e alguns trabalhos que utilizam o autor figuram na parte final deste terceiro capítulo, assim como a memória dos artistas aqui pesquisados, para entendermos de que forma eles se enxergam enquanto pertencentes a um grupo artístico. Por fim, a importância de trabalhar com a memória em pesquisas sobre as artes fecha o trabalho.

A tese, dessa maneira, analisa o papel desses artistas na música brasileira, bem como descreve como construíram suas trajetórias, mobilizando, com esse objetivo, uma diversidade de fontes, memórias, discos e reportagens de jornais que ajudam a construir um caleidoscópio, no qual se podem observar sob vários prismas os caminhos trilhados por eles. Cabe ressaltar ainda que não apenas os cantores entrevistados são de grande importância para a pesquisa, mas também todo o universo de artistas que os cercavam. Trabalhar com um número grande e variado de fontes é uma tentativa de garantir que o leitor visualize a carreira desses cantores por diferentes ângulos e, no fim, entenda a importância e a posição que eles ocuparam e ocupam até hoje na história da MPB e como conformam uma formação cultural que, a despeito de suas características variadas, possui um denominador comum. Enfim, pretende-se oferecer um panorama do que foi a história cultural da MPB no período e como ela sofre constantes mudanças e ressignificações no decorrer do tempo.

1. Geração e redes de sociabilidades

Algo muito comum ao iniciar a pesquisa com os artistas anteriormente citados foi ouvir de outros pesquisadores que eles compõem uma geração. Mas o que configura uma geração? Para responder essa pergunta, invocamos o conceito de geração de Jean-François Sirinelli (2014). O autor evidencia que o emprego da noção de geração pode ser duplamente perigoso: por um lado, por ser inábil buscar nele uma chave-mestra para estudo da sociedade intelectual e relação com a política; e, por outro, pois poderia levar a truísmos, já que a sucessão das classes de idade é intrínseca à essência da sociedade humana, e, por isso, a fenômenos inerentes à vida em sociedade. Entretanto, é preciso ir adiante e levar em consideração os fenômenos de sociedade e geração.

E isto por duas razões, pelo menos. No meio intelectual, os processos de transmissão cultural são essenciais; um intelectual se define sempre por referência a uma herança, como legatário ou como filho pródigo: quer haja um fenômeno de intermediação ou, ao contrário, ocorra uma ruptura e uma tentativa de fazer tábua rasa, o patrimônio dos mais velhos é portanto, elemento de referência explícita ou implícita. Além disso, e exatamente por esta razão, o esclarecimento dos efeitos da idade e dos fenômenos de geração no meio intelectual vai além do procedimento apenas descritivo ou taxinômico; reveste-se, em determinados casos, das virtudes explicativas, pois esses efeitos e fenômenos não são inertes: são às vezes engrenagens determinantes do funcionamento desse meio (SIRINELLI, 2014, p. 254-255).

Para o autor, a geração é, de fato, uma peça importante da “engrenagem do tempo”. O historiador da Grécia antiga, Heródoto, já observava que um século corresponde à sucessão de três gerações. Sirinelli (2014), por sua vez, diz que a história ritmada pelas gerações é uma “história em sanfona”, “dilatando-se ou encolhendo-se ao sabor da frequência dos fatos inauguradores”.

Ele segue afirmando que ninguém hoje contesta a fecundidade do uso da geração na história. Ela funciona como estrutura que a análise histórica deve levar em consideração e que contribui para reabilitar o acontecimento. Geração é uma peça essencial da “engrenagem do tempo”, mas cuja importância pode variar conforme períodos e setores estudados. Além disso, não existe a geração padrão, com uma estrutura cronologicamente invariável que transcende épocas e países (SIRINELLI, 2006, p. 137).

O autor usa o conceito de geração para estudar os intelectuais franceses. Porém, aqui, usamos o conceito para trabalhar com os cantores e compositores nordestinos que

despontaram em suas carreiras nas décadas de 1970 e 1980. Para o trabalho, foram entrevistados 19 artistas, os quais fazem parte de uma gama muito maior de cantores que deixaram seus estados e foram em direção ao “Sul Maravilha” para iniciar suas trajetórias artísticas.

Outro dado também analisado é sobre como essa geração de artistas foi construindo essa rede de sociabilidades. É por meio dos pontos em comum que acontecem as aproximações, no primeiro momento nos estados natais e, posteriormente, nos grandes centros. É possível observar que os entrevistados carregam memórias afetivas que se tocam e emergem situações parecidas.

Diante disso, cabem algumas perguntas: o que aproxima esse grupo de artistas? Como foi a infância deles e seus primeiros contatos com a música? Como foram os primeiros passos artísticos? E os primeiros contatos entre eles, até a diáspora para o eixo Rio-São Paulo? Esses são os assuntos que abordamos neste primeiro capítulo, além de entendermos de que forma esse grupo constitui uma geração conforme os termos colocados por Sirinelli (2006; 2014).

1.1 O Nordeste

Antes de adentrarmos a memória dos artistas pesquisados, cabe uma inserção sobre o local onde eles nasceram, a região Nordeste¹⁴. No livro *O Que é Nordeste Brasileiro*, que teve sua primeira edição em 1984, Carlos Garcia inicia destacando a multiplicidade da região. Para ele, a memória evocada quando mencionamos Nordeste é uma lembrança de uma região sujeita a secas, com grande êxodo e de extrema miséria. Ainda seriam associados à região o cangaço e o banditismo. O autor continua e lembra que, apesar dos reducionismos, não existe um Nordeste, mas, sim, vários, nos quais as características climáticas, humanas e até culturais mudam de lugar para lugar. Para ele, qualquer observador que viajasse para a região, mesmo que desatento, poderia notar as

¹⁴ A região Nordeste é formada por nove estados, são eles: Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia. Uma área de 1.660.359 quilômetros quadrados, correspondente a 19,5% do território brasileiro. Segundo censo de 1980, 29,4% da população do Brasil vivia no Nordeste naquele período (GARCIA, 2011, p. 17). E conforme site do Instituto Nacional de Geografia e estatística (IBGE), a configuração atual regional do país foi implementada em 1970: “Em ocorrência às transformações ocorridas no espaço geográfico brasileiro, nas décadas de 1950 e 1960, uma nova divisão de macrorregiões foi elaborada...”. <<https://www.ibge.gov.br/pt/inicio.html>>. Acesso em setembro de 2019.

diferenças. Como exemplo, cita que o linguajar do vaqueiro do semiárido é diferente do trabalhador da cana, ou do homem da capital (GARCIA, 2011, p. 8).

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), em seu livro *A Invenção do Nordeste*, discorre sobre o motivo da região ser vista como local de atraso. Para ele, a instituição sociológica e histórica do Nordeste não é elaborada apenas pelos seus intelectuais, não nasce apenas de um discurso sobre si, mas é elaborada a partir de um discurso sobre o outro, sobre o Sul. Portanto, segundo ele, “o Nordeste é uma invenção não apenas nortista, mas, em grande parte, uma invenção do Sul, dos seus intelectuais que disputam com os intelectuais nortistas a hegemonia no interior do discurso histórico sociológico” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 117).

O autor ainda lança luz sobre a imagem construída em relação à região. A construção, segundo o pesquisador, não é feita somente com base no discurso sociológico ou literário, mas tem influências de outros elementos, como a pintura. “Ela é fundamental na transformação em formas visuais das imagens produzidas pelo “romance de trinta” e pela sociologia tradicionalista e regionalista” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 165). Quer dizer, é a pintura que irá cristalizar as consideradas “imagens típicas da região” e que vai exercer enorme influência em produções posteriores, como cinema e televisão. O autor explica como ocorre a construção da imagem da região, a partir da invenção de uma tradição, “Essa tradição procura ser uma baliza que oriente a atuação dos homens numa sociedade em transformação e impeça o máximo possível a descontinuidade histórica”, ao optar pela tradição, este discurso regionalista opta por uma imagem cristalizada de uma região ligada a miséria, uma imagem que não corresponde com a pluralidade da região. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 90).

Assim, o pesquisador mostra de que maneira é construída a imagem da região Nordeste, citando as escolhas na maneira de retratá-la, o discurso da imprensa e a maneira como o nordestino era visto, além da construção de um preconceito em torno da cultura e do migrante oriundo da região estudada.

Em dissertação sobre a migração nordestina no período varguista, Tiago da Silva Coelho (2012, p. 71) fala sobre a criação do imaginário sobre a região, vista pelo Sul como um Nordeste único, sem pluralidade, citando como exemplo as matérias sobre a seca destacadas pela imprensa de tempos em tempos. Esse imaginário fez com que a região fosse encarada “como infértil, improdutivo, e um peso para o progresso da nação”. O autor explica ainda que o termo Norte, durante um bom tempo, abarcava o

que hoje são as regiões Norte e Nordeste. A diferenciação, segundo ele, serviu para estabelecer diferenças entre a parte chuvosa e úmida da floresta e a parte de estiagem e seca.

Esse discurso em relação à região é antigo. Ao escrever sobre isso, Gilberto Freyre (2010, p. 195) diz que

a antiga civilização do açúcar no Nordeste, de uma patologia social tão numerosa, dá-nos essa mesma impressão, em confronto com as demais civilizações brasileiras - a pastoril, a das minas, a da fronteira, a do café. Civilizações mais saudáveis, mais democráticas, mais equilibradas quanto à distribuição de riqueza e dos bens. Mas nenhuma mais criadora do que ela, de valores políticos, estéticos, intelectuais.

O livro *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil* (2010), cuja primeira edição é de 1937, mostra que o também autor de *Casa Grande Senzala* (1933) já comungava de certos aspectos da ideia que vinha sendo construída acerca do Nordeste como a região do atraso. Se por um lado ele, pernambucano de Recife, corrobora com a ideia de local inferior em relação a outras regiões do país, por outro frisa que nos aspectos políticos, estéticos e intelectuais era uma sociedade à frente das demais. Ele ainda evidencia que não concordava com a taxação da região como lugar apenas de atraso, ressaltando, no mesmo livro, que dificilmente poderia imaginar a fundação de cursos superiores no Brasil sem mencionar Recife e Bahia (FREYRE, 2010, p. 190).

A obra traz tanto um autor que em certos momentos concorda com algumas teorias difundidas por outros autores e pela imprensa de sua época quanto um recifense que tenta evidenciar as características que faziam da região um espaço não só de atraso, mas também um local — culturalmente e politicamente — de pensadores, intelectuais e escritores.

O exemplo de Freyre mostra que a teoria evocada por alguns setores da imprensa e intelectuais, principalmente de outras regiões do país, enfrentava resistência. Às vezes de forma pouco combativa, porém, que tentava delimitar e explicar os aspectos positivos da região.

Para além de uma introdução sobre o conceito de Nordeste e sua construção, que permeia toda a tese, abordamos na sequência parte da discussão sobre a questão das trajetórias biográficas.

1.2 Trajetórias biográficas

Ao trabalhar na elaboração desse mosaico que é a história dessa geração de artistas nordestinos, temos a história oral como principal aliada. Assim, entrevistamos 19 artistas que se enquadram como pertencentes a essa geração que chegou aos grandes centros nas décadas de 1970 e 1980 buscando um lugar ao sol para poder desenvolver suas carreiras, na maioria das vezes já iniciadas em seus estados de origem. As entrevistas foram feitas partindo de dois roteiros: o primeiro individual, abordando a trajetória específica de cada entrevistado; e o segundo comum, com as mesmas perguntas feitas aos artistas. Sabendo que as memórias são múltiplas e têm seus lapsos e suas cristalizações, entendemos as trajetórias biográficas de cada um dos entrevistados como ponto central da pesquisa.

Recolocada na pauta da historiografia desde a terceira geração da Escola dos Annales, a questão da biografia ganha cada vez mais espaço nos debates públicos dos historiadores. Em *O pequeno X: da biografia à história*, Sabina Loriga (2011) nos traz toda a discussão a respeito do gênero, de sua relação com a história nas diferentes épocas, do momento de mais importância ao descrédito e da retomada, mirando não apenas os grandes nomes, mas também as pessoas comuns, em trajetórias que não precisavam mais ser dos grandes políticos.

No texto *A ilusão biográfica*, Pierre Bourdieu (2006, p.184) traz alguns pressupostos das biografias e autobiografias tradicionais. Primeiro, cita o fato de que a vida é abordada na totalidade, “um conjunto coerente orientado”, essa trajetória é organizada como uma história que transcorre “segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica”, uma origem até seu término, que também é um objetivo.

O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que “se entrega” a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica (quem já coligiu histórias de vida sabe que os investigados perdem constantemente o fio da estrita sucessão do calendário), tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis (BOURDIEU, 2006, p. 184).

O autor segue, dizendo que o relato autobiográfico se baseia, ao menos em parte, na preocupação de tornar razoável, dar sentido, extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva. Produzir uma história de vida,

tratar a vida como uma história, isso é, como um relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação como da existência que toda tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (BOURDIEU, 2006, p. 185).

François Dosse (2015, p. 13) é outro autor que mostra a trajetória das relações entre o gênero biográfico e a história. Em *O desafio biográfico*, ele lembra que:

O caráter híbrido do gênero biográfico, a dificuldade de classificá-lo numa disciplina organizada, a pulverização entre as tentações contraditórias - como a vocação romanesca, a ânsia de erudição, a insistência num discurso moral exemplar - fizeram dele um subgênero há muito sujeito ao opróbrio e a um déficit de reflexão. Desprezado pelo mundo sapiente das universidades, o gênero biográfico nem por isso deixou de fruir de um sucesso público jamais desmentido, a atestar que ele responde a um desejo que ignora os modismos. Sem dúvida, a biografia dá ao leitor a ilusão de um acesso direto ao passado, possibilitando-lhe, por isso mesmo, comparar sua própria finitude à da personagem biografada.

Dosse (2015, p. 409) fala ainda que a biografia participa da reviravolta adotada pelos trabalhos históricos atuais e “atesta a necessidade de não deixar encerrar na falsa alternativa entre a cientificidade que remeteria a um esquema monocausal organizador e uma deriva estetizante”. A operação historiográfica é complexa e mista, “que torna caduco qualquer objetivismo”, o que não significa que ela quebra a ideia de um contrato de verdade, o que a operação tem a revelar.

Pensamos então em narrar essa história através de pluralidade de relatos que dão uma multiplicidade para os fatos. Os depoimentos, como poderemos observar, nos possibilitam remontar a história do princípio de suas trajetórias, da infância até os primeiros passos artísticos, de histórias individuais que têm pontos de contatos e constituem a história dessa formação cultural.

O trabalho aqui exposto não é a biografia de um único indivíduo, mas, sim, em parte, a “biografia” de uma parcela da geração de artistas que tem entre seus aspectos comuns a região de nascimento, a busca pela carreira artística nos grandes centros, a criação de uma rede de sociabilidade que possibilitou a criação de uma rede de apoio entre si e que, depois, gerou projetos coletivos e composições em parcerias. Não é incomum, nos primeiros discos desses artistas, vermos os nomes de vários deles em um trabalho que, a princípio, seria individual. Seja na produção, nos instrumentos e nos vocais, seja como compositores, esses artistas fizeram projetos que podemos dizer, hoje, que eram coletivos. Para além disso, a chegada deles ao eixo Rio-São Paulo, conforme noticiada pela imprensa, tinha sempre um caráter coletivo, como veremos a seguir.

Este primeiro capítulo é construído a partir da memória dos entrevistados, que remontam à infância e aos primeiros passos da vida artística. Memórias que, por muitas vezes, são elaboradas e construídas com base no que referenciamos como a ilusão biográfica, aquela memória na qual o entrevistado constrói sua narrativa através do que ele é atualmente. Todos os entrevistados sabiam que o que era perguntado a eles tinha relação com sua carreira musical e, por isso, foi comum direcionarem a entrevista para esse aspecto. Memória cristalizada, lembranças, ênfases e esquecimentos fazem parte da pesquisa de quem trabalha com a memória — e aqui não é diferente. Partindo dessas memórias é que poderemos entender os pontos que ligam essa geração de artistas.

1.3 Infância, contato com a música e influências

O primeiro depoimento que apresentamos é o de Fausto Nilo, nascido em Quixeramobim/CE, em abril de 1944. O compositor e arquiteto começa a relatar sua infância:

Olha, eu sou uma pessoa do interior do Ceará, que nasceu no pós guerra. Nasci em (19)44, nasci no final da guerra. E isso significa para o Brasil o quê? Um período ainda, no nosso território aqui, de grande isolamento, eu morava numa cidade que era considerada uma das mais velhas do Ceará, das fundadoras, chama-se Quixeramobim. Ela fica a 220 quilômetros aqui da capital. Uma região... ela é o coração do Ceará, digamos, ela é a região central. É uma região típica de semiárido, aquilo que folcloricamente todo mundo reconhece como aquela caatinga e tal, mas curiosamente uma região onde o gado proliferou no Brasil na tentativa da implantação da criação de gado. Essa mancha de tentativa de ocupação de território vem do Piauí, chega ao Ceará através de uma obra heróica de pernambucanos e baianos né, então eu... os meus bisavós, minha família é de lá... eu nasci e vivi até 11 anos numa casa que recentemente transferimos para o governo do estado, foi desapropriada... que era a casa onde nasceu o Antônio Conselheiro, era nossa casa. Meu avô materno adquiriu de terceira mão já do pai do Antônio Conselheiro, passou por duas propriedades, chegou nele e daí para o meu pai e... como nós chamamos aqui para um europeu é dizer que é antiga é engraçado, porque é muito pouco tempo, mas para nós é uma cidade antiga, é daquelas fundadoras né... E vivi lá até 11 anos de idade... e com 11 anos peguei um trem e... e vim. Naquela época era um problema porque você tinha um curso primário nas cidades e para fazer o ginásio e o antigo científico eu tive que vir para Fortaleza aos 11 anos... e aqui vivi, fiquei e nunca mais voltei, de férias, mas nunca voltei a residir no interior, separei da minha família, morei em casas de parente, morei em pensões, morei, enfim... e entrei num colégio todo lugar do Brasil, as principais capitais, elas tinham um padrão de colégio que seguia aquele modelo do colégio Pedro Segundo, era um colégio meio militar, assim com farda, chamava Liceu do Ceará. Eu tive o privilégio de estudar nesse colégio onde tinha os melhores professores (FAUSTO NILO, 2013).

A memória do artista relembra um tempo no qual ele não viveu, da história de sua cidade e da região na qual morou. Nesse aspecto, a entrevista com Fausto Nilo é elucidativa, pois o artista, muito culto, traz elementos que nos ajudam a entender não apenas sua trajetória, mas também a do grupo e, muitas vezes, a da própria região. Além disso, é possível ver durante toda a pesquisa que ele sempre dá respostas longas e bem construídas. Uma pergunta faz com que o compositor desenvolva uma narrativa extensa, mostrando uma memória previamente construída sobre sua própria trajetória.

O artista segue sua lembrança ao falar do rigor do colégio e dizer que esses anos foram de adaptação à “cidade grande”. Do interior, ele se recorda da família e dos cadernos de canções que tinham. Também lembra das pessoas cantando deitadas na rede por horas.

Minha mãe cantava durante o trabalho doméstico... e havia o serviço de autofalante com uma coleção de discos de cera que até hoje eles mantêm lá, e é considerada uma das maiores do Brasil... aqui no Ceará tem talvez os dois maiores colecionadores de discos de cera, Nirez, que é um colecionador fantástico, e o outro Cristiano Câmara... e eu diria que essa coleção da minha cidade é a terceira... então eu tive o privilégio de ouvir Orlando Silva, Vicente Celestino, Nora Ney, tudo o que você imagina, desde Jararaca e Ratinho até Nelson Gonçalves... então ao chegar em Fortaleza eu tive chance de ir aos programas de rádio, que cheguei a ser um frequentador assim jovem, e também comecei a ir ao teatro, aos ensaios de teatro conhecer de longe, porque eu era muito tímido, mas vivenciar na cidade com a precariedade que ela tinha... as poucas disponibilidades, mas fui um garoto que me aproximei de tudo que a pequena cidade permitia, em termos dessas coisas de arte, de um modo geral... (FAUSTO NILO, 2013).

Narrando de forma cronológica e buscando traçar suas outras relações com artistas da época, o relato autobiográfico, como diz Pierre Boudieu (2006, p.184-185), tem “essa propensão a tornar-se o ideólogo da sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência”. Nesse sentido, Fausto Nilo (2013) continua seu depoimento discorrendo acerca de como conheceu outros artistas do Ceará:

No Liceu do Ceará, eu encontrei na minha terceira série ginásial, depois do terceiro ano que eu estava no Liceu, entrou um outro garoto que era um pouco mais jovem do que eu, uns dois anos, que veio do interior de Sobral, que era o Belchior... foi meu colega também até o primeiro científico... daí ele saiu e foi para um isolamento, ele foi ser seminarista capuchinho, franciscano, sei lá, frade... e depois aí perdemos o contato. Quando eu o reencontrei, eu já estava na universidade, eu na arquitetura e ele na medicina. Aí foi uma surpresa porque o Belchior do colégio, do Liceu, que era um menino interessado em literatura e com muita profundidade, mais do que eu e puxava muito por esse lado e também uma coisa religiosa, tinha muito interesse, assim, sobre problemas teológicos, esse tipo de coisa... e o

Belchior que eu encontrei na universidade era com violão fazendo canções, aquilo me surpreendeu muito... e na universidade eu conheci um grupo de que uma pessoa que já faleceu que se chamava Augusto Pontes, que para mim foi uma pessoa fundamental, um grande provocador, um intelectual, era mais velho do que a gente, mas um ser muito esperto... e que eu conhecia de vista dos programas de auditório, do teatro, onde eu via coisas de arte ele estava, eu meninote e ele rapaz... eu via sempre esse cara, tinha vontade de chegar perto dele, de ouvi-lo, de saber e fui e isso aconteceu na universidade, e ficamos amigos eu, ele e Rodger Rogério, que era estudante de física, e eu diria que nós ficamos aí uns dez anos no mesmo boteco toda noite, todas as noites, eu fiz minha universidade com a média seis, no máximo, porque meu tempo era das madrugadas, eram dedicadas a isso, a essas rodas de violão e etc... e começaram a aparecer uns garotos que eu nunca tinha visto isso, uns garotos que diziam, olha, essa música eu fiz... eu nunca tinha visto, eu sempre ouvia músicas de compositores famosos... e eles entre si começaram a virar parceiros, com o Augusto e uma menina chamada Ieda Estergilda, que depois foi embora daqui e um jovem, mais jovem do que eu, também que entrou na minha faculdade depois de mim, que era o Brandão, que eu considero um dos nossos melhores letristas... então eles formaram ali aquelas parcerias e o lugar de referência disso era o diretório da minha faculdade do qual eu fui presidente... então teve um período que eu fui para a política estudantil, eu fui vice-presidente do DCE, e isso me tirou um pouco do convívio deles, embora eu não perdesse o contato... depois isso passou e eu voltei a conviver de novo com eles... apareceu também um menino que entrou na faculdade, depois de mim uns três anos, que eu fui da primeira turma quando fundaram a faculdade, chamava Ricardo Bezerra, e tocava piano e gostava de bossa nova e depois trouxe um parceiro dele, que já tinha algumas músicas, era o Fagner, bem mais jovem do que eu, sei lá, uns cinco anos mais jovem do que eu... e apareceu Cirino, que tocava violão e daí formou-se esse grupo que encontrava no bar... o Fagner ia pouco no bar, porque ele era meio garoto e não ia à noite não, nem o Ricardo, mas o Augusto, o Rodger, o Belchior, eu e outros... mas eu não fazia nada, eu era sempre incluído, mas eu não fazia letras, eu era o desenhista, eu era o cara que desenhava, eu era arquiteto, né... e aquilo já tinha esses espaços reservados... “olha, eu te reconheço como arquiteto, mas os compositores somos nós”, então era o Brandão, o Augusto, o Rodger, o Ricardo Bezerra, o Fagner... isso no começo... depois eu fui para Brasília, eu formei, terminei meu curso e fui para Brasília e houve uma grande coincidência...

Fausto Nilo lembra que na mesma época em que foi para Brasília/DF, Rodger Rogério e Augusto Pontes também estavam lá. Lembra ainda que chegou a dar aulas de arquitetura na universidade em 1970 e 1971. E foi já na capital federal que tomou notícia do despontar artístico de Ednardo em Fortaleza/CE. O cantor era do mesmo bairro de Fagner e ele o conheceu nas férias. Fausto Nilo (2013) lembra que Ednardo “cantava legal” e fazia canções à maneira dele: “Uma coisa assim às vezes mais românticas né, no início e tal... porque a nossa turma já tinha um negócio mais barra pesada, assim, que é colar umas coisas meio estranhas e isso foi se misturando”. Ele conta que, mesmo com trabalhos diferentes, a turma foi se aproximando e convivendo. E não deixa de frisar que é o grupo mais heterogêneo de música que conhece no Brasil, embora muitos ignorem isso.

Ao narrar o encontro com os amigos e sua mudança para Brasília, Fausto Nilo evidencia alguns pontos do grupo, como a heterogeneidade, ressaltando as características que os diferenciavam, e em hora nenhuma tenta reforçar os aspectos que os uniam. Ao mesmo tempo, lembra que em Brasília eles desenvolveram um vínculo de proximidade, o qual intitula como um núcleo do Bar do Anísio. O bar, originário de Fortaleza, reunia diversos artistas para fazer arte, quer dizer, era um ponto de encontro para os artistas cearenses, citado por diversos deles durante o trabalho. O bar faz parte do espaço de memória, sempre evidenciado nos depoimentos dos artistas cearenses dessa geração. Além disso, vemos na narrativa uma ideia de responder com a história sobre como o grupo se aproximou, logo na primeira pergunta. Como dito, a memória de Fausto Nilo mostra de que maneira eles se aproximaram, mas não deixa de frisar as diferenças — o que é, inclusive, um elemento frequente em sua fala, o da diferença de suas obras. Porém, ao mesmo tempo, ele usa o termo “grupo” para designar esse conjunto de artistas.

Nascido no mesmo ano em que Fausto Nilo, Rodger Franco Rogério é da capital do Ceará. Ao relatar suas primeiras influências musicais, lembra que “eu ouvi as primeiras músicas do pai e mãe cantando Orlando Silva, Lúcio Alves, Dick Farney. Me embalou um pouco no meu tempo de criança, assim. E foram influências que eu acho importantes”.

Na minha formação assim, de repertório, de ouvir coisas boas. Isso foi no início. Eu lembro de [ouvir música] assim deitado na rede, minha mãe cantando e tal. É que eu acho que foi muito importante isso para mim, para a minha vida musical. Aí, eu, quer dizer, de criança, né e tal, e aí eu lembro que eu li uma biografia do Beethoven e fiquei entusiasmadíssimo. Uma biografia para criança, né, que eu li. E a minha mãe alugou um piano (RODGER ROGÉRIO, 2013).

O cantor ressalta que o piano não havia sido importante, pois durante as lições a professora lhe dava “porrada” nas mãos, o que fez com que tomasse raiva daquilo. Ele afirma que lembra das canções que ouvia quando tinha dois anos e segue o depoimento dizendo que desde muito novo ouvia rádio, recordando a pluralidade de canções que tocavam na época, como música italiana e francesa, além de muita música brasileira, que serviu de gatilho para que seguisse a carreira artística. Rodger (2013) se recorda também de quando ouviu João Gilberto: “É assim, quando eu vi João Gilberto. Eu nunca tinha pensado em tocar, né, eu só gostava. Quando eu vi o João Gilberto, eu

fiquei assim, aquilo me chocou, me deu assim “puta merda, eu quero fazer uma coisa...”’.

O artista, que já havia pedido um violão para a mãe, ficou ainda com mais vontade de aprender o instrumento ao ouvir *Chega de Saudade*. Ele destaca que sua geração foi influenciada pela bossa nova e salienta a dificuldade de aprender os acordes, pois era tudo de ouvido. E era essa dificuldade que fazia com que se juntassem para aprender e trocar experiências.

Seguindo seu depoimento, o artista lembra de suas duas paixões: a música e a física. Aliás, uma questão presente nas memórias de diversos cantores aqui pesquisados é que a maioria deles teve relação com a universidade: muitos chegaram a frequentá-la e outros até a se formar no ensino superior. Inclusive, para que isso fosse possível, a migração desses jovens foi essencial, tanto para as capitais de seus estados, onde estavam as faculdades ou escolas melhores, quanto para outros centros. Quer dizer, com o intuito de dar continuidade nos estudos, a mudança de cidade já fazia parte da vida de alguns deles antes mesmo de tentarem a carreira artística no “Sul Maravilha”. Muitos, inclusive, seguiram a carreira acadêmica, o que, em certos momentos, barrou a dedicação à vida artística, seja pela falta de tempo ou pelo preconceito que havia naquele meio, seja pelas dificuldades de se firmar enquanto artista. Rodger (2013), quando concedeu a entrevista, já era professor aposentado da Universidade Federal do Ceará (UFC):

Aí a vontade de estudar física e de tocar violão foi assim mais ou menos uma coisa contrabalanceando a outra. Até que eu entrei na universidade, foi também na época que eu comecei a tocar em baile. Comecei a tocar contrabaixo acústico, que eu adorava aquele instrumento. E aí por conta de uma bolsa, alguns professores de certa forma me proibiram de tocar profissionalmente. Tinha que me dedicar à física e tal. Aí eu me dediquei à física. Mas a música ficou, ficou no violão, na roda na universidade. Não profissionalmente, mas dentro da universidade, nos shows da turma... em todas as manifestações que tinham na época eu estava participando.

Também nascido em Fortaleza, em 17 de abril de 1945, José Ednardo Soares Costa Souza (2014) começa descrevendo como iniciou sua relação com a música. Ele frisa que escutava e até hoje escuta de tudo. O primeiro instrumento que passou a tocar foi o piano, influenciado pelos grandes clássicos, como os de Chopin e Beethoven. Aparece então a memória de infância, recordando do professor, o maestro Oscar, que mostrou a ele que a música popular brasileira era tão rica quanto os grandes clássicos. O professor ainda estimulou o então aluno a fazer seus próprios arranjos e músicas —

conselho que Ednardo seguiu, tanto que tem vários discos com repertório autoral e, em muitas composições, fez letra e melodia. Ao ser questionado a respeito de ter influências dentro de casa, ele diz que “de tudo, tudo. Tudo é influência, né? Tudo o que é música influencia. Principalmente para o ouvido de uma pessoa que está muito atenta a qualquer coisa que se relaciona à música”. Ao ser perguntado sobre os pais tocarem algum instrumento, fala que:

Eles cantavam muito, muito, muito. Eles me embalavam na rede, bem pequenininho, cantando músicas para eu dormir, cochilar, aquela coisa. E aquilo ali foi ficando na minha cabeça também, através da voz deles. Do meu pai e da minha mãe. Fora isso, desde pequeno eu ligava os rádios, que meu pai tinha e ficava escutando música o tempo todo (EDNARDO, 2014).

Quando questionado a respeito de quem eram seus ídolos, o cantor diz que não tinha nenhum específico, pois ouvia de tudo. Formado em engenharia química pela UFC, ele destaca que mesmo antes da faculdade já fazia música e que a universidade o ajudou a se aproximar de mais pessoas que também tinham trajetórias artísticas paralelamente aos estudos.

A importância da faculdade foi justamente a gente ter um companheirismo maior e mais abrangente em relação a muitos outros artistas, compositores, intérpretes e também poetas, e pensadores e filósofos, foi quando a gente começou a ver, de uma maneira mais extensa, a extensão desse pessoal todo. Aquilo que se convencionou chamar Pessoal do Ceará, na realidade, eram pessoas e são pessoas de todos os lugares do mundo, que, por acaso, estavam ali naquele momento. A grande maior parte deles nascidos lá em Fortaleza e fazendo seus trabalhos lá em Fortaleza (EDNARDO, 2014).

As memórias desses três artistas mostram, em um primeiro momento, os seus contatos com a música, lembranças totalmente ligadas à história familiar. Trata-se de um momento de recordação, de lembrarem de ouvir as canções cantadas pelos pais ou dos cadernos de anotação musical da família. É uma memória afetiva, evocada para remontar suas trajetórias artísticas. Se, inicialmente, a memória familiar se faz presente, logo em seguida é a memória da vida universitária que ganha espaço, com o momento em que eles começam a compartilhar o interesse pela música e com outros jovens. A universidade, que a princípio os juntou, depois fez com que seguissem caminhos distintos e, muitas vezes, inclusive, fez com que pausassem ou “atrasassem” suas

carreiras. Ednardo, assim que se formou, trabalhou na Petrobras; Fausto Nilo mudou-se para Brasília, onde trabalhou com arquitetura; e Rodger seguiu carreira acadêmica¹⁵.

Nascido um ano depois de Ednardo, Antônio Carlos Belchior¹⁶ é de Sobral/CE. O artista, que faleceu em 2017, teve sua biografia escrita pelo jornalista Jotabê Medeiros. No livro, o autor destaca que Belchior lembrava que o grande astro nacional do sertão era Luiz Gonzaga e que as canções faziam seus olhos brilharem, principalmente as parcerias com Humberto Teixeira (MEDEIROS, 2017, p. 22). O livro ainda traz a preocupação do pai do cantor com a formação dos filhos, pois em Sobral só conseguiam cursar até a terceira série, por isso, era preciso se mudarem para a capital — e foi o que ele fez, mudando-se com a família e abrindo um comércio na rua Governador Sampaio, no centro de Fortaleza (MEDEIROS, 2017, p. 26).

Outro dado que o jornalista nos apresenta em seu trabalho é que, em 1966, Belchior começou a cursar a faculdade de medicina na UFC, no campus do Porangabuçu, para onde passou como primeiro colocado no vestibular. Durante 1967, conheceu o piauiense Jorge Mello, que estudava direito. Para completar a renda, Belchior dava aulas de biologia no Colégio Santo Inácio, onde conheceu Rodger (MEDEIROS, 2017, p. 32-33). Em paralelo ao curso de medicina, Belchior dava os primeiros passos na carreira musical em um período de efervescência cultural na cidade de Fortaleza. Diferentemente de outros colegas, que chegaram ao fim do curso, Belchior interrompeu a carreira como acadêmico de medicina para investir na trajetória artística.

Raimundo Fagner Cândido Lopes nasceu em Orós/CE, no dia 13 de outubro de 1949. O cantor narra as influências musicais que o guiaram da infância até a adolescência:

Eu tinha um irmão que era 15 anos mais velho do que eu, que era seresteiro, então eu praticamente me criei ouvindo música do repertório dele, repertório antigo dos grandes cantores, Silvio Caldas, Orlando Silva, Chico Alves, então eu fui uma criança que a minha formação musicalmente adulta, os tenores, enfim, a minha influência mesmo no começo foi os discos do meu irmão que já era adolescente já, quase adulto e também muito Luiz Gonzaga porque no Nordeste se escutava muito Luiz Gonzaga direto, era o que tocava no rádio muito Luiz Gonzaga pelo Nordeste, as músicas do Nordeste, então minha formação foi muito essa. Depois veio Anísio Silva, que foi um cantor que você não deve saber quem foi, mas que foi padrinho do artista que fez mais sucesso no Brasil, que influenciou João Gilberto diretamente. Aí vem Altamar Dutra, aí já chegou a Jovem Guarda, Roberto Carlos. Foi quando eu

¹⁵ Dos três, apenas Ednardo abandonou a carreira de formação para trilhar o caminho da música (EDNARDO, 2014).

¹⁶ Belchior é nome central nessa geração de artistas e é citado por vários colegas. Por esse motivo, ele tem sua trajetória avocada algumas vezes durante a tese.

comecei também a compor, comecei a cantar em televisão, participei de programas de rádio. Eu ouvia também Cauby Peixoto, Ângela Maria, então eu posso dizer que eu fui um menino com uma formação adulta (FAGNER, 2013).

A fala de Fagner nos mostra uma pluralidade em relação às suas influências musicais: dos cantores do rádio à bossa nova, da Jovem Guarda a Luiz Gonzaga — influências que ele iria ter por toda a carreira. Essa pluralidade do artista é mostrada no disco de 1998, *Amigos e Canções*, um álbum duplo em que divide os vocais com Ângela Maria, Fábio Júnior, Chico Buarque, Milton Nascimento, Zé Ramalho, Luiz Melodia, Zezé di Camargo e Luciano, entre outros cantores. O artista segue relatando suas influências em casa e na vizinhança, além de participações em concursos em programas de rádio:

Olha, o meu pai era cantor¹⁷, meu pai era de libanês, cantava muito dentro de casa. Como eu era o filho mais novo, todo mundo cantava dentro de casa, sempre brinco dizendo que a gente disputava o banheiro no tapa, porque banheiro era lugar de cantar. Então a música sempre foi muito forte dentro de casa. Quando eu participei desse concurso, que eu lembro bem, uma coisa mágica, você lembra da cena mesmo em si, eu sempre procurava os programas de auditório e aí já fui assim, e minha mãe me segurou, ela viu que eu tinha um impulso muito grande pra isso, então começaram muito a me barrar, de não ter que ir nesse ambiente, tinha muito programa de rádio. Eu fui até os 14 anos, os 15 anos, eu fui mesmo querer ser calouro num programa de rádio que, nesse dia, quem fazia a atração principal era o Cauby Peixoto. Então isso aí já começou muito forte, tinha uns vizinhos nossos que gostavam muito de rádio, me levavam escondido. Eu lembro bem que, nessa época, um dia eu sonhei no céu com todos esses cantores, era incrível, uma influência muito forte da música na minha vida, sempre digo que na minha vida tudo o que eu fiz foi um plano B: estudar, projetos dos outros. Sempre foi a música na minha vida, violão eu já fui pegando e as pessoas já me chamando pra tocar e já compondo (FAGNER, 2013).

Na biografia do artista, escrita por Regina Echeverria (2018, p. 43-50) a partir de várias entrevistas, o cantor relembra a participação em concursos quando criança. A autora narra ainda a lista de colégios pelos quais ele passou: Lourenço Filho, Farias de Brito, Castelo Branco — depois de duas reprovações na segunda série, foi para o Colégio Dom Bosco e, por fim, para o Colégio Estadual do Ceará. Em frente ao Castelo Branco, matriculou-se nas aulas de violão de Cirino¹⁸, tio de Wilson Cirino.

¹⁷ O pai não era cantor profissional.

¹⁸ No caso, o tio é chamado pelo mesmo nome que o sobrinho adotou como nome artístico. Não encontramos o nome completo do professor de violão.

Partimos então para as memórias de José Wilson Cirino Sino, que nasceu em 1º de abril de 1950, em Aracati/CE. Quando perguntado sobre suas primeiras influências musicais, ele remete à linhagem de músicos da família:

Foi na cidade onde eu tive o primeiro contato assim com o instrumento, visualizando o meu pai tocar o violão... aí depois é que eu comecei a entender a história, eu fui crescendo, meu pai me contou história da família, que é uma família de músicos, que todo mundo sabia... eu era uma criancinha, mas papai foi me explicando: “Você veio numa família de músicos, nós nascemos em Fortaleza, num bairro que se chama Dom Manoel...” e ali era o celeiro onde tocavam todos os Cirinos... (CIRINO, 2013).

Ele segue falando das suas influências musicais, seja na música erudita, seja na música popular. Cirino lembra da versatilidade do pai tocando violão, pois tocava foxtrote, romântico e clássicos. Sobre o que ouvia em casa, destaca Bach, Beethoven, Chopin e Mozart. Lembra então do encantamento com a bossa nova, o jazz e o blues. Em um momento peculiar, recorda que “até passei pelos iê, iê, iês da vida, tipo assim, Jovem Guarda”, mas justifica essa fase por ser muito novo e por ter sido uma coisa rápida, na qual ele não via novidade musical e harmônica (CIRINO, 2013). Seguindo sua narrativa, lembra de um caso da infância em que, ao pedir uma bicicleta, ganhou um violão:

Na juventude, foi o seguinte, quando eu comecei a tocar violão, apareceu... já tinha ouvido a bossa nova, já, no final dos anos [19]50, eu tinha o quê? Oito, nove anos de idade, por aí... aí eu já tinha ouvido o [Tom] Jobim, já tinha ouvido o João Gilberto, o próprio Baden Powell, já tinha ouvido... e eu era menino, eu estava saindo de casa para pegar o violão do meu pai... porque aos 13 anos eu fui pegar o meu primeiro instrumento, aos 13 anos... foi um violão que eu ganhei de presente... eu pedi até uma bicicleta, mas não me deram uma bicicleta, me deram um violão, porque se não eu ia morrer de bicicleta... com o violão não tinha perigo.

Vindo de uma família de dentistas práticos, caso do avô e do pai que, ao mesmo tempo, eram músicos, Cirino narra que a canção sempre esteve presente na sua casa e que seria difícil seguir outra profissão, uma vez que a influência era grande. De forma semelhante aos outros entrevistados, o artista narra uma gama múltipla de influências musicais, mostrando que a raiz do que ele e seus colegas futuramente iriam compor bebia não apenas da canção nordestina, pois sua narrativa aponta influência dos clássicos e de diferentes versões da música brasileira. Ao mesmo tempo, lembra que

ouviam canções da Jovem Guarda, porém, coloca esse tipo de música como “menor” em relação ao que ele já havia aprendido.

A primeira mulher que aparece entre os entrevistados é Maria Elisete Moraes de Oliveira, mais conhecida como Têti. A cantora narra suas influências musicais:

Se eu for falar de influências... porque é assim, eu nasci no interior, eu sou de Quixadá e nos interiores tem o que se chama de serviço de autofalante, que é a famosa radiadora, eles ficam colocando músicas. E então eu desde pequena, lá na minha casa, a gente costumava ficar sentada no portão de casa, a família numerosa, o papai sentado lá e eu era pequenininha. E, depois do jantar, todos ficavam ali conversando. Papai conversando com a mamãe e a gente brincando. E no serviço de autofalante que era a amplificadora, a radiadora [popularmente chamando] tocava de tudo que você possa imaginar. E, então, eu acho que todos nós, eu, Fausto Nilo, Fagner, as pessoas que vieram do interior, a gente ouvia de Orlando Silva a Luiz Gonzaga. E, então, tinha uma diversificação muito grande de músicos, de cantores. E, então, a minha influência é esta, é uma miscelânea de ritmos (TÉTI, 2013).

Ela é mais uma que conta a multiplicidade das influências, além de destacar a influência dos serviços de autofalantes do interior, que funcionavam como a rádio local, portanto, não era possível escolher o que ouvir, então, acabava ouvindo e aprendendo um pouco de tudo. Ou seja, a cantora traz uma memória que acredita ser coletiva, a da influência dos serviços de autofalantes no Nordeste, que é um ponto para refletir, pois era essa a única maneira de moradores de algumas cidades do interior ouvirem música. Quer dizer, por vezes, essa multiplicidade de influências saía do ambiente doméstico e ia para o público.

Bom, a minha relação com a música na juventude, aos 14 anos, a minha família mudou-se aqui para Fortaleza e eu fui morar no Bairro das Damas, onde moravam muitas pessoas conhecidas e, entre estas pessoas, o Rodger. Aí tinha o Roger, o Haroldo, o Vavá meu irmão, porque o Vavá, meu irmão, ele tocava violão. E ele adorava bossa nova. E, então, naquela época era bossa nova, Beatles e Jovem Guarda. Mas a minha inclinação sempre foi mais para a bossa nova, porque a gente morava neste bairro e o meu irmão tocava violão e gostava de bossa nova. E o Rodger aprendeu a tocar violão com ele. E a gente curtia muito esta coisa, um pouco dos Beatles, um pouco da Jovem Guarda, mas muito pouco, era bossa nova mesmo. A influência maior que eu tenho é da bossa nova (TÉTI, 2013).

O passado mediado pelo presente, é assim que os depoimentos são apresentados. O caminho percorrido por eles aparece narrado, às vezes com detalhes. Têti relembra influências e nomes que apareceram na sua trajetória, compondo, assim, um mosaico de referência dessa formação cultural. Mesmo destacando a bossa nova como principal influência, ela não foi vinculada pela mídia ao gênero. Têti tem uma interpretação

contida, sem grandes rompantes, uma apresentação vocal distante das apresentadas pelas cantoras do rádio, talvez por esse motivo a bossa nova tenha sido sua maior inspiração. Além disso, o trecho traz o momento em que ela conheceu Rodger, que, posteriormente, tornou-se seu marido. Ao ser perguntada sobre quando começou a cantar, a artista diz que iniciou muito cedo e também que aprendeu piano quando criança. Ela ainda lembra dos estudos no colégio de freira e que era muito afinada. Também recorda a família musical, na qual todos tiveram iniciação na música ao piano — ela, especificamente, estudou o instrumento por quatro anos (TÉTI, 2013).

Nascida em Fortaleza em 1959, a outra voz feminina desta pesquisa, é Amélia Cláudia Collares, a Amelinha. Em sua entrevista, a artista chama atenção para o fato de que “eu sou filha de uma família muito ligada, assim, à música, minha vó tocava piano e tocava bandolim e fazia uns saraus, assim, em casa. Porque, normalmente, os cearenses, eles gostam muito, descobri que é uma coisa comum do Ceará”.

Então, tinha a casa da minha vó, a minha tia, freira, que antes de ser freira cantou no rádio com minha mãe, ela ganhava todos os prêmios, a irmã Silvia, ela que era a cantora da família. Então ela ganhava todos os prêmios, aí uma vez a mamãe disse pra ela é... não, ela foi proibida de... era na rádio PR9 Ceará Rádio Clube, aí falou que não dava mais pra ela concorrer porque ela estava ganhando todos os prêmios e aí ficava sem graça já. Aí a minha mãe virou-se e disse, elas iam escondido do irmão e minha mãe que levava, que minha mãe era a moderna da família. Mamãe na década de [19]40 já era funcionária pública, concursada, era uma mulher que trabalhava fora, na prefeitura. Aí a mamãe levou, mas tinha os irmãos né, muito ciumentos e tudo, principalmente o mais velho, aí a mamãe disse “vale uma dupla?”, aí eles toparam, aí elas ganharam o prêmio e levaram, o prêmio era uma cama patente, que era uma cama famosa da época. Só que nisso meu tio passou e ouviu as duas cantando, reconheceu a voz né, aí pronto (AMELINHA, 2013).

O depoimento traz, inicialmente, algo que foi recorrente nos relatos apresentados até agora, uma relação familiar entre a música que, muitas vezes, foi iniciada antes do nascimento dos narradores — é o que podemos chamar da busca pela origem. Nesse caso da relação entre família e música, os relatos apresentam uma raiz que nos traz a ideia de predestinação à carreira artística. A memória também descortina o machismo da época, quando uma mulher ser cantora não era bem visto na sociedade, principalmente em famílias com mais recursos, tendo sua possível carreira artística rechaçada justamente pela família — tia Silvia, influenciada por outras duas irmãs que já tinham feito os votos para a vida monástica, resolveu então ser freira também. Machismo do qual mesmo as artistas aqui pesquisadas não ficaram livres. Embora

tenham começado suas carreiras na década de 1970, é possível acompanhar nos depoimentos algumas dificuldades pelas quais passaram por conta de seu gênero.

As lembranças de Amelinha (2013) cantando remetem à tenra infância: “E, então, eu cantava, uma primeira música que eu me lembro cantando eu tinha dois anos e meio, por aí, eu ainda falava errado. Então eu cantava uma música do Pastoril que já falava do perdão”. Ela também diz que:

Mamãe gostava de cantar, papai gostava de cantar, o papai imitava Vicente Celestino, a mamãe cantava as músicas de Dorival Caymmi, além disso, mamãe ouvia, gostava da Dalva de Oliveira, gostava da... ouvia muito a Elizeth Cardoso, ela dizia que a Dalva de Oliveira tinha um veludo na ponta do agudo é, e ela gostava da expressão e do repertório da Elizeth, mamãe gostava muito do Orlando Silva e gostava do, quer dizer, esse ela quase não ouvia, era uma coisa mais da infância, da juventude dela, que era Chico Alves, Francisco Alves.

Outro artista que se dispôs a narrar suas memórias para a pesquisa é Ricardo Bezerra, hoje professor de arquitetura da UFC. Ele, que nasceu em Fortaleza, em depoimento traça suas influências musicais através de parte da sua árvore genealógica:

Olha, eu nasci em uma família musical, pelo lado da minha mãe. Ela vinha do Aracati, que é uma cidade na beira do Rio Jaguarí, muito próxima da praia, e é uma cidade muito antiga, que foi mais importante que Fortaleza, Aracati, e ela vinha de uma família musical. O pai dela tocava vários instrumentos, não profissionalmente, mas, numa época em que não havia música mecânica, as pessoas ou tocavam alguma coisa ou não tinha música, e, então, ela, minha mãe estudou piano, minhas tias, meus tios, todos tiveram educação musical no Aracati e Aracati foi chamada a “Cidade dos Pianos”, e, então, eu já nasço numa casa com piano, já nasço numa casa aonde as pessoas tocavam música clássica, aonde eu tinha uma tia que tocava música popular, mas também tocava clássico e lia partitura e meu pai, apesar de não ter tradição muito musical, minha avó tinha um piano, minha avó por parte de pai, mas meu pai não tocava nenhum instrumento, mas era um amante, um admirador de música erudita (RICARDO BEZERRA, 2013).

Ricardo Bezerra remonta sua trajetória genealógica artística. Lembra que, desde que nasceu, sua família ouvia música clássica e erudita durante as refeições. Recorda também da venda dos discos de porta em porta — uma vez que não havia lojas nas cidades, a maioria dos discos trazidos pelos caixeiros-viajantes era de canções americanas com o disco ainda feito de cera. Já na adolescência, lembra de comprar seus primeiros discos. Segundo ele, de MPB, Chico Buarque e Elis Regina. O artista não deixa de citar que na sua casa também havia um “lado mais popular, tinha os discos de Luiz Gonzaga” e que ouviam rádio, o que, de acordo com ele, fazia das influências “aquela salada eclética”. Ricardo Bezerra lembra ainda de uma tia compositora e de

outros parentes do lado materno muito musicais. E diz que por isso, para ele, compor foi muito natural. Assim, o artista traça uma linha na qual a música faz parte da sua trajetória desde antes do seu nascimento. Tanto que, ao ser questionado sobre quando começou sua ligação com a música, diz que: “Olha, eu acho que a minha relação com a música é umbilical, literalmente, entendeu? Eu acho que eu já nasci e no primeiro dia, eu já devo ter escutado música de boa qualidade na minha casa” (RICARDO BEZERRA, 2013). Ao ser perguntado sobre a questão da composição, explica sua ligação com os instrumentos musicais:

Bom, aí a minha primeira composição, na verdade, porque aí eu começo a aprender um pouco de violão, porque meu instrumento primeiro foi piano. Eu, quando criança, estudei. Minha mãe achava que eu ia ser um grande pianista e tal e me botou para estudar piano clássico, mas eu não me adaptei, eu não tinha disciplina, não tinha interesse, achava um saco, ler partitura, para mim, era um negócio que... eu preferia mil vezes estar inventando e tocando o que eu queria, sem estar preso. Eu nunca gostei de ficar preso a uma partitura, isso aí nunca entrou na minha cabeça. Então, eu tocava o piano, abandonei logo cedo, porque eu não me adaptei àquela disciplina. Isso, eu era criança. Aí, logo em seguida, eu tinha uma prima que ensinava violão, esses violões para jovens e tal, e minha irmã foi estudar com ela e meu pai comprou um violão, foi o primeiro violão da casa, e ela fazia lá os estudos dela, música bem assim, uma coisa muito, muito... como eu diria? Uma coisa simples, o que seria música de adolescente, entendeu? E aí eu pegava o violão e ficava vendo e tal, e acabei aprendendo um pouco de violão.

A primeira canção do artista nasceu durante um intercâmbio que fez para os Estados Unidos: um colega fez a letra e ele, a música. Mas, segundo Ricardo Bezerra, não era boa.

As memórias apresentadas por essa geração de artistas mostram uma tradição musical familiar que influenciava, naquele momento, os jovens de classe média a terem uma formação musical. Diversas categorias de parentescos foram citadas como influências aos depoentes, como pais, mães, tios, tias, irmãos, e, além disso, os múltiplos instrumentos são recorrentes nas narrativas. Portanto, nas memórias, observamos que bem jovens os artistas pesquisados adquiriram um conhecimento sobre a música, um conhecimento que os ajudaria, depois, a seguirem suas trajetórias na arte. Esse conhecimento fica evidente nas produções que fariam anos mais tarde. Nos discos do selo Epic, é comum observarmos várias músicas instrumentais e composições com influência erudita feitas pelos próprios artistas. Ou seja, esse conhecimento facilitou também que fizessem composições e arranjos que fugissem do que já existia no mercado.

O último artista do Ceará entrevistado para a pesquisa é Nonato Luiz, ou Raimundo Nonato de Oliveira Luiz, nascido em 1952 na cidade de Lavras da Mangabeira:

Bem... todo mundo sabe que o meu primeiro instrumento foi o cavaquinho... então, a partir desse instrumento, eu escutava muito os chorões... o Waldir Azevedo, o Jacob do Bandolim, chegava muitas músicas lá no interior... então eu escutava muitos sanfoneiros, também... o pessoal ligado a essas festas de quermesse.

E... cantores do rádio, como Orlando Silva, né... Vicente Celestino, Luiz Gonzaga, lógico, né... e essas pessoas a gente ia ouvindo, e essas músicas iam penetrando no coração da gente... de forma que essa bagagem, esse início foi muito enriquecedor, eu acho... porque eram só músicas, assim, de boa qualidade... aí depois a gente veio para Fortaleza... aí em Fortaleza, a gente... eu entrei em conservatório de música... (NONATO LUIZ, 2013).

O cantor narra suas experiências tanto no campo da música popular quanto da erudita, que guiaram seu trabalho durante toda a carreira. “Segunda metade de [19]60... eu estudei violino um pouco... aí passei a ouvir música erudita... escutei muita coisa de Bach, de Beethoven, participei de orquestra sinfônica... aqui tinha uma orquestra, aqui de Fortaleza” (NONATO LUIZ, 2013).

O artista, que ficou conhecido pelas suas técnicas ao tocar violão, chama atenção para essa mistura do erudito e do popular, que é algo que grande parte dessa geração traz. Se por um lado foram fortemente influenciados pelos artistas nordestinos, os cantores do rádio e, depois, bossa nova e Jovem Guarda, por outro eles tinham proximidade com os clássicos, seja a partir de uma escuta familiar em casa, seja nas aulas em que aprendiam instrumentos, como o piano. Além disso, violão, sanfona e cavaquinho aparecem nas memórias. Podemos dizer que é uma geração que surgiu da multiplicidade dos encontros, o regional e o global, o popular e o erudito, a ligação com as várias tendências, os festejos populares e a vida na universidade. O fazer arte se apresentava por diversas formas, não por acaso eles buscam remontar suas trajetórias com raízes mais longas que as próprias existências.

Após apresentar as memórias e as influências musicais dos artistas oriundos do estado do Ceará, o leitor pode estar questionando o motivo dessa escolha, de apresentar inicialmente os cearenses. Explicamos: primeiro, por ser o grupo com maior número de representantes e segundo, por já haver dois trabalhos que fazem referência a eles¹⁹.

¹⁹ O livro *Terral dos sonhos*, da socióloga Mary Pimentel (2006), originado da dissertação da autora; e *Pessoal do Ceará*, do pedagogo Pedro Rogério (2008), também resultado de sua pesquisa acadêmica.

Em seu livro, Pedro Rogério (2008, p. 35) destaca que os artistas cearenses têm origem nas classes médias da sociedade. Ednardo, por exemplo, era filho de professores, assim como Rodger, que tinha mãe professora também. Tėti e Belchior eram filhos de funcionários públicos, enquanto o pai de Rodger e os pais de Fagner, Fausto Nilo, Ricardo Bezerra e Tėti eram comerciantes ou prestadores de serviços.

O que poderemos ver a partir da memória dos demais artistas, que serão apresentados a seguir, é que eles mantêm esse padrão: a maioria fez um curso superior ou pleiteou uma vaga; alguns, como começaram a carreira muito mais novos, acabaram não frequentando a universidade, mas chegaram a fazer cursinho para entrar em curso superior, como Amelinha e Fagner. Esses artistas foram influenciados pelos pais a terem contato com a música desde a infância. Esses mesmos pais, pertencentes à classe média, queriam que seus filhos tivessem um curso superior. Por vezes, as famílias eram contrárias aos jovens seguirem carreira artística, já que essa não era uma alternativa segura.

O piauiense Jorge Francisco de Carvalho Mello nasceu em 27 de novembro de 1948, em Piripiri. O artista começa sua fala lembrando suas memórias de infância:

Minha infância foi no Piauí, em Piripiri. Eu saí de Piripiri só depois de 14 anos e lá em Piripiri eu era ajudante na bodega do meu pai, seu Raimundo Borges, e ajudava, porque eu sou o filho mais velho. Papai me pegava de manhã pela mão, cinco horas da manhã, me acordava e ia para a bodega e passava o dia lá até a hora da aula. Se a aula era de dia, eu ficava aquele período da madrugada até às sete, ia para minha aula, voltava meio-dia direto lá para bodega. Meus deveres de casa eram feitos no balcão da bodega. Bodega é um ambiente onde vende tudo, desde um cigarro de um por um, tirado da carteira, a varejo ou chinela japonesa ou máquina de costura ou feijão ao litro, ao peso, ou gibi, revista (JORGE MELLO, 2013).

Nessa bodega, o pai de Jorge Mello vendia sanfona, instrumento que, às vezes, o artista pegava, sendo incentivado pelo pai a tocar na porta do comércio. Seu pai colocava um “tamboretezinho” e ele ficava ali, tocando para chamar atenção dos clientes. O ponto interessante desse depoimento do artista é que ele se intitula memorialista. De fato, é possível ver uma preocupação com suas memórias e acervo. Na ocasião da entrevista, ele mantinha um site com fotos de sua carreira. E, após a conversa, o cantor mostrou um cômodo com vários documentos de sua trajetória. Essa preocupação aparece em seu relato, à procura de sempre encadear as respostas de uma forma que sejam entendidas sua trajetória e história. Sobre tocar sanfona, Jorge Mello (2013) lembra a influência:

E na sanfona, está na cara, era Gonzaga em primeiro lugar e Jackson do Pandeiro. Também as coisas do Zé Gonzaga e Marinês. Essas foram as primeiras inspirações. Quando meu pai percebeu que eu tinha jeito, nas férias ele me mandava para a cidade vizinha, a cidade de Campo Maior, porque lá tem uma senhora, dona Edmê, que ensinava música, partitura.

Já no ginásio, o artista relata a proximidade com outros tipos de música, como a americana, o rock, de Elvis Presley e dos Beatles. E, com isso, diz que a sanfona perdeu espaço e a paixão por cordas despontou. O cantor e compositor continua, relatando outras influências musicais, como o violão de Gilberto Gil e algumas canções de Erasmo Carlos. Depois de um tempo em Teresina/PI, seguiu para Fortaleza, onde terminou o terceiro científico e ingressou na faculdade de direito — e foi ali que ele começou a conviver com os artistas cearenses. O primeiro músico cearense que Jorge Mello conheceu foi Petrúcio Maia, na Casa Juvenal Galeno, uma espécie de centro cultural. Ele lembra de Petrúcio, alto e magrelo, tocando violão naquele espaço:

Foi o Petrúcio Maia que me levou a me aproximar dos outros. Petrúcio Maia me levou a Augusto Pontes. Foi o segundo que eu tive amizade. E esse estava sempre acompanhado do Rodger, Têti, do Brandão e eu, então, fiquei amigo desse pessoal, dessa turma, que era lá do Bar do Anísio. Nesse momento, em Fortaleza, eu passando no vestibular, o meu irmão também passando em medicina, ele me trouxe a notícia de que na medicina tinha um cara que também tocava, que era compositor igual eu, muito alegre, muito conversador, que era o Belchior. E ele trouxe o Belchior em minha casa, no meu apartamento. Eu tinha um apartamento perto da faculdade de direito para facilitar a deslocar e ele, o meu irmão, um apartamento perto da medicina para facilitar a deslocar. A gente chamava de república de estudantes e eu morei nesse apartamento e o Belchior frequentava por causa de mim e lá começamos a fazer nossas primeiras parcerias. Sempre, ainda naquele ambiente universitário, músicas. Um dia, eu e Belchior, já sócios, a gente sonhou em ter um disco com aquelas canções, ele me disse “Jorge, temos que fazer uma produção chamada “No Tempo da Universidade”, “Nos Tempos da Universidade””. Aquele material lindo e tal. Mas aquele material a gente não gravou. Nem eu, nem ele. Eram músicas mais panfletadas, mais literatura, mais panfleto, tentando mostrar a liberdade da rapaziada frente aos militares, a pressão da ditadura e eram cantadas nas passeatas. Mas, lá eu já via o trabalho do pessoal da arquitetura, Fausto Nilo, o pessoal do Rodger que fazia física, já via nesse movimento estudantil meus primeiros anos de faculdade (JORGE MELLO, 2013).

Seu depoimento reafirma que a universidade foi um dos locais que aglutinou esses artistas em um primeiro momento. Era um período de trocas culturais, no qual eles bebiam não apenas da canção regional/local, mas também de tudo que estava acontecendo no cenário musical nacional e internacional. Cabe lembrar que, na década de 1960, houve um aumento na venda de toca-discos, o mercado de bens de consumo

cresceu exponencialmente e a televisão adquiriu mais abrangência, portanto, os meios pelos quais a cultura era difundida foram multiplicados e potencializados pela universidade, que era onde ocorriam essas trocas no caso dos artistas pesquisados.

Os irmãos Clodo e Climério também são nascidos no estado do Piauí. Como cantores, gravaram os discos em trio ao lado do irmão Clésio, já falecido. Climério Ferreira nasceu em 27 de março de 1943 na cidade de Angical do Piauí. Já Clodomir Souza Ferreira, o Clodo, nasceu em 30 de julho 1951 em Teresina. As duas entrevistas (2013; 2017) com os irmãos foram realizadas juntas, de acordo com o que eles optaram. Por isso, muitas vezes as respostas se complementam. Inclusive, as entrevistas chegaram a virar uma conversa entre os dois, nas quais eles evocam lembranças.

Então nossas influências vinham muito do rádio e do chamado autofalante. E aí, era aquela música popular brasileira, no meu caso, aquela música popular brasileira clássica, vamos dizer assim. Então era Cartola, nem muito Cartola não, mais Luiz Gonzaga, era Jackson do Pandeiro, lá no Nordeste muito bolero, houve uma invasão de bolero lá, não sei se houve no Brasil inteiro, mas na minha geração houve uma invasão muito grande de bolero mexicano. E chegou também até a bossa nova. A bossa nova chegou lá muito forte, viu? (CLIMÉRIO, 2013).

Ao fim da frase, Climério comenta que, caso entrevistasse Fausto Nilo e outros artistas dessa geração, a resposta seria bem parecida — e, como bem pudemos observar na fala de Fausto Nilo, o sistema de autofalante foi citado pelo compositor como um meio pelo qual ele tinha acesso às músicas. Em relação à bossa nova, Climério enfatiza o primeiro disco de João Gilberto. E Clodo (2013) complementa a fala do irmão:

Nós temos diferença de quase dez anos, de oito a dez anos mais ou menos e embora eu tenha pegado uma parte dessa tradição, dessas músicas mais antigas, eu já ouvia Beatles, já ouvia Jovem Guarda, me lembro também tinha música italiana teve um período ali final da década de 1950 tinha muita música italiana. Então eu acho que a diferença talvez seja que a minha geração, eu, no meu caso, eu já ouvia esse tipo de música. O encantamento com Beatles foi muito grande e Jovem Guarda, embora eu não fosse encantado, eu ouvia. Assim, as festas que eu ia, tocava e tal. Mas, assim, que eu me lembre de influência, Beatles é um tipo de melodia que me atraía, me atraía muito. Agora eu tenho essa versão porque lá no Piauí tinha muita música nordestina, tinha Luiz Gonzaga, tinha essas músicas que não tinha jeito, os boleros também, as serestas.

Em seguida, eles comentam sobre as referências regionais próximas de sua residência no Piauí. Climério (2013), oito anos mais velho que o irmão, lembra que, em Teresina, moravam em uma rua cheia de músicos, principalmente daqueles que tocavam violão. Rua São João, ele recorda, mesma rua de Torquato Neto, e lembra que essa

influência foi muito importante para Clésio²⁰, que formava trio com os irmãos e faleceu em 2010. O depoente conta que ouvia as músicas e ficava “doido para mudar as letras das canções”, mostrando já uma maior aptidão para letrista. Clodo (2013), então, comenta suas referências:

Eu aprendi a tocar violão vendo o Clésio e o Climério tocar. Tem uma histórica folclórica que eu, como não tinha ainda *status* pra pegar no violão, eu via ele fazendo e treinava num cabo de vassoura, assim oh, a distância dos dedos, até que um dia eu tive a moral pra começar a pegar no violão e tal. Mas só aos 14 ou 15 anos, quando a gente mudou pra Brasília, foi que eu comecei a compor. Minha primeira música foi com o Climério, ele fez a letra e eu fiz a melodia, que era uma música sobre a primeira namorada, sei lá, alguma coisa assim, era uma “marcha rancho”, e a primeira letra minha foi com o Clésio.

Sobre a mudança da família para Brasília, Climério (2013) explica como foi:

Primeiro eu mudei. Eu era o mais velho e sou ainda, graças a Deus. Eu mudei porque quando chegou a época de fazer vestibular, Teresina naquela época não oferecia nada do que eu quisesse. Eram duas opções: ou você era professor, quer dizer, fazia educação, ou você fazia... eu não lembro qual era a outra opção. Só lembro que eu não queria nenhuma das duas. E eu queria alguma coisa, mas eu também não sabia o que que era. E aí eu teria que sair de lá, sair de lá e podia ser para qualquer lugar onde tivesse mais opções de estudo, para fazer a universidade. Foi a época que eu tomei notícia da Universidade de Brasília, que era um projeto fantástico, educacional e tudo, inovador, e aí eu fiquei atraído por isso e, coincidentemente, um tio meu morava aqui. Aí ficou mais fácil de eu vir para cá, morar com o meu tio pra estudar na UNB. Logo depois veio o Clésio e logo depois do Clésio vieram todos. Então, foi basicamente para estudar que a gente veio.

Foi em Brasília que os irmãos piauienses tiveram os primeiros contatos com os artistas cearenses. Tanto Clodo quanto Climério, mesmo mantendo sempre forte ligação com a música, enveredaram para a carreira acadêmica e ambos foram professores da UNB. Clodo, o mais novo, chegou a morar em São Paulo, na casa de Rodger e Têti, mas, no fim, priorizou a carreira universitária.

A próxima personagem abordada é Terezinha de Meneses Cruz, que tem como nome artístico Terezinha de Jesus, nascida no ano de 1951 em Florânia/RN. Sobre suas influências musicais, a artista lembra que ouvia de tudo, desde Luiz Gonzaga, “que era nosso rei”, até tropicália e iê-iê-iê. A respeito da bossa nova, ela diz não ter ouvido muito, pois era bem criança à época. Mas lembra de ouvir coisas “trágicas”, como a canção *Coração Materno*, de Teixeira, embora tenha abandonado rápido essas músicas. E segue falando sobre a família musical que teve:

²⁰ Nascido em Angical do Piauí, no ano de 1944.

Então na realidade eu, minha família é muito musical, desde meu avô que tocava bombardino, na banda de Florânia, meu avô tocava violão, minha mãe arranhava no violão, meu pai cantava, a gente sempre viveu com música do lado, meus irmãos e minhas irmãs todo mundo canta, todo mundo dança no ritmo, todo mundo tem ritmo, sabe? Ninguém se profissionalizou, mas aí vem eu, veio Odaíres, a gente se profissionalizou, então as influências são essas, e eu como cantora já maior eu gostava muito de ouvir era Gal, era Nara Leão, as duas cantoras que me chamaram mais atenção (TEREZINHA DE JESUS, 2013).

A artista segue comentando as influências que a fizeram se tornar cantora, como a irmã Odaíres e o então cunhado Mirabô Dantas. Segundo ela, os dois, que já faziam shows, diziam: ““Você tem que cantar, no próximo show da gente você vai participar, nem que seja duas músicas”. Aí eu comecei a cantar, mas na escola eu sempre era cantora do coral e sempre dava uma força, minha voz era muito presente, tanto que teve um coral que acabou depois que eu saí”. Terezinha de Jesus lembra que cursava serviço social na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) quando foi para o Rio de Janeiro tentar a carreira artística. No Rio, depois de não conseguir transferência, prestou vestibular para música e fez o curso até o fim, quer dizer, licenciou-se em música.

Mirabô Dantas, por sua vez, nasceu em 1947 em Areia Branca/RN, onde começou a fazer suas primeiras composições. Como já citado, foi casado com Odaíres, com quem teve um filho. Mudou-se em 1965 para Natal e, em 1972, para o Rio de Janeiro (CÂMARA, 2001, p. 336). Sobre suas influências musicais, o artista diz:

Aqui no Nordeste a gente tem uma história assim: um compositor nordestino, dessa minha geração, acredito que tenha mais ou menos a mesma história como eu te falei. A gente ouvia muito era em rádio e amplificador, aquela boca de ferro, nas cidades do interior tinha muitos e os compositores que a gente conhece daqui sempre são do interior e vêm para capital, daqui vão embora pra São Paulo. Mas a gente ouvia muito Luiz Gonzaga, ouvia muito bolero, Trio Irakitan, Augusto Calheiros, quer dizer são coisas assim. A música de Fagner, por exemplo, eu acho muito Augusto Calheiros, sabe? Aquela coisa de Fagner. Então, eu digo assim: esse Nordeste ele é muito igual, é uma região que foi, essa minha geração, foi influenciada exatamente por essa experiência, eu acredito que tenha sido depois de uma certa fase, veio muita música americana na década de [19]60 para cá, não é? Surgimento de Beatles também, a gente ouvia bastante Beatles, aí entrou a “era do rock”, mas eu acho que quando essa era foi entrar a gente já tinha as influências antigas, então isso aí apenas agregou, as influências na verdade são aquelas que eu lhe citei: a música nordestina mais pura, mais raiz, eu acho que as que tocavam em rádio (MIRABÔ, 2013).

É possível observar, então, que o compositor evoca uma memória coletiva, reforçando o que outros colegas também disseram sobre as influências musicais e a forma de consumir música na infância. Mirabô ainda chama atenção para outras influências que viriam depois, mas não deixa de destacar que as raízes musicais já estavam construídas naquela época. Em seguida, assim como os colegas, remonta às raízes musicais de sua família:

Eu tenho assim, na minha família tem muito músico. Meu pai era músico, minha família é daqui do interior de Jardim do Seridó, é uma região aqui do sertão que tem um músico chamado Tonheca Dantas e gravou – Sivuca dizia que aprendeu a tocar com a música de Tonheca Dantas que era a *Royal Cinema*, uma valsa muito conhecida, Sivuca dizia que todo sanfoneiro tinha que saber tocar Tonheca Dantas, então, Tonheca Dantas era um dos meus ancestrais (MIRABÔ, 2013).

Mirabô segue lembrando de diversos parentes que eram músicos, como tios e primos, em uma tradição musical que passava de pai para filho. Desde pequeno, ouvia o pai tocar em casa e, por isso, sempre teve intimidade com a música. Muito cedo começou a tocar violão e, de acordo com ele, contra a vontade do seu pai, que queria que ele tocasse instrumento de sopro, pois violão “seria coisa de vagabundo”, de quem ia beber e fazer serenata. Mas Mirabô diz que achava o violão mais prático, “mais fácil do que carregar um piano, um trombone”. O artista lembra que a bossa nova e João Gilberto “deram um nó” na cabeça dele — e foi nessa época que começou a compor. Ele lembra que quando foi para a capital do estado, Natal, passou a conviver com a intelectualidade local, com poetas, músicos e jornalistas. Quando Fagner foi até a cidade apresentar um de seus discos, iniciou uma aproximação com o compositor, amizade que seria estreitada após a ida de Mirabô para o Rio de Janeiro.

Outro artista entrevistado para esta pesquisa é Erivaldo Nascimento Galvão, que nasceu em Natal no ano de 1957. Conhecido artisticamente como Babal, o cantor e compositor iniciou sua carreira no grupo Bando de Natal e, em seguida, fez parte do Flor de Cactus, formado por músicos do Rio Grande do Norte (CÂMARA, 2001, p. 52). Sobre suas influências musicais, fala que:

Eu nasci aqui em Natal num bairro chamado Alecrim, um bairro grande, populoso, e naquela época, eu nasci em 1957, e na década de 1960, logo no começo, no bairro existia uma amplificadora, tipo uma rádio comunitária que já existia naquela época, não era rádio porque não tinha uma abrangência muito grande na cidade, mas tinha no bairro. Ela tinha cinco bocas de ferro, que são aqueles falantes de meio de rua, de boca de ferro, às vezes tem muito em igreja do interior, então ele tinha cinco, um no meio na cinco com a dez,

que era um poste no meio da rua e tinha mais em quatro pontos cruzando o bairro. Então lá, as pessoas faziam propaganda, pastelarias, calda de cana, pastel e padaria, enfim, fazia a divulgação do bairro pelo bairro e eles tocavam o dia inteiro as músicas de artistas da época e que tinham um trabalho que eles achavam legal. Então eu ouvia muito Carlos Alberto, Miltinho, Roberto Silva, Gonzagão, Jackson do Pandeiro, Emilinha Borba, os trios de forró, todos eles, então a minha formação foi a minha informação musical, tudo aquilo que eu pude receber e filtrar, porque eu acho que música é isso, a gente que trabalha com música é aquilo que a gente escuta, filtra e o que a gente acha melhor (BABAL, 2013).

Sobre seus primeiros passos enquanto artista, sendo o terceiro filho, via seus irmãos tocarem violão e, quando eles saíam, tentava repetir. Lembra também que não teve aula teórica de violão, era sempre prática. Babal não chegou na primeira leva de artistas aos grandes centros. Ainda em 1981, fazia arquitetura na UFRN — e nesse ano é que foi convidado a integrar o grupo Flor de Cactus, quando deixou o Nordeste em direção ao Rio de Janeiro.

Na sequência temos Geraldo Azevedo, nascido em uma cidade que fica à beira do Rio São Francisco, Petrolina/PE, no ano de 1945. Ele foi, entre os artistas dessa geração, o primeiro a chegar ao Rio de Janeiro, no fim da década de 1960, levado por Eliana Pittman. Um dia, ela, saindo do seu programa na TV Jornal do Commercio, em Recife, viu o artista tocando e, posteriormente, resolveu fazer um convite para que ele fosse para o Rio de Janeiro, onde chegou como instrumentista. Sua carreira como cantor teve início depois. Sobre suas primeiras referências na música, ele conta que seus pais eram muito musicais, mas com uma “musicalidade limitada”. A mãe, por exemplo, cantava valsas muito antigas:

Eu só me lembro deles cantando. E também ouvia muita música de trabalho, Casa de Farinha, músicas religiosas e de novenas e aquela coisa toda. E violeiros e essa coisa toda na minha infância. E alguns tios que tocavam violão, e que também de vez em quando iam lá em casa tocar violão e a minha mãe cantava. Aquelas músicas e velhas canções. Na minha adolescência foi quando eu já comecei a ouvir o rádio, porque, na verdade, eu nasci na roça, num lugar chamado Jatobá, que ficava a sete quilômetros da cidade de Petrolina e, hoje, Petrolina cresceu muito e alcançou Jatobá e hoje Jatobá é um bairro, bairro este, inclusive, tem várias ruas com o nome das minhas músicas. Mas naquele tempo, ter acesso à música da mídia era muito difícil. A gente ouvia assim coisas do mundo da gente, a gente ouvia muito Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, assim que era aquela coisa mais ligada ao nordestino, aos forrós e aquela coisa. Até a adolescência, que foi quando eu já comecei a ouvir rádio e aquela musicalidade para mim era uma coisa muito limitada, e eu não me entusiasmava muito, não. Mas com a bossa nova, eu criei um entusiasmo muito grande para aprender violão e aprender ressonância e aquelas harmonias todas. Isso com 15 anos, eu já comecei a tocar com... com 12 anos eu já tocava, mas com 15 anos de idade me interessei pela bossa nova e talvez desenvolvi mais o meu lado musical além do que a minha família tinha me dado (GERALDO AZEVEDO, 2014).

Sobre como começou a tocar violão, o artista conta que:

Lá em casa sempre teve violão, como eu falei, o meu pai tocava violão e os meus tios também tocavam e a minha mãe gostava muito de música e sempre teve violão lá em casa. E então a minha conversa com o violão era uma coisa contínua. Eu sei que com 10 anos eu comecei a me interessar mais pelo violão e meu pai, ele que fazia os violões. Além de ser lavrador, ele era carpinteiro, e ele fez um violão para mim quando eu tinha 12 anos. E então este violão foi o primeiro violão que eu tive acesso mesmo, era meu. E eu, talvez, desenvolvia alguma coisa com aquele violão, mas o contato com o violão foi sempre na infância, embora, a partir de 10 anos de idade eu tive mais assiduidade e este contato mais direto (GERALDO AZEVEDO, 2014).

Geraldo Azevedo explica, no trecho a seguir, que se mudou para Recife com o objetivo de terminar o colégio e depois prestar vestibular para engenharia ou arquitetura. Porém, na cidade, a vida cultural começou a, cada vez mais, tomar conta de sua rotina. Em Petrolina, o artista já tinha participado de um conjunto de baile chamado Sambossa. O artista tocou também na emissora de rádio Rural, em um programa semanal, que se chamava *Por Falar em Bossa Nova*. Esse foi o início de sua carreira artística que, segundo ele, nunca foi planejada. O cantor até frisa que gostava de tocar violão, mas era algo como um *hobby*. O artista foi para Recife fazer o científico, pois Petrolina só tinha até o ginásio. E lembra que levou seu violão, feito por seu pai, instrumento que sempre o acompanhava. Geraldo Azevedo (2014) segue lembrando o início da vida artística em Recife:

Fui me revelando em Recife, também, a partir primeiro do colégio onde eu estudava e entrei logo no diretório cultural. E as festas já começavam a fazer ensaio com a turma lá e já começava a cantar e me envolver. E alguém do mundo musical ali que já estava tocando nas faculdades me descobriu e começou a me convidar para tocar nas faculdades e eu comecei a me entrosar com estes músicos que alguns deles hoje são famosos como Naná Vasconcelos, Marcelo Melo, que era do Quinteto Violado. Teca Calazans... e foram os meus primeiros contatos com estas pessoas já em 1964. No primeiro ano eu fiquei mais ligado só ao colégio.

Artista da Paraíba que também conta sua história musical é Cátia de França, ou Catarina Maria de França Carneiro, seu nome de batismo. Nascida em 1947, em João Pessoa/PB, a artista narra, através de suas memórias, suas primeiras influências:

Olha, na minha casa, as preferências, obviamente assim, vindas da minha mãe e de meu pai. Meu pai era um seresteiro, gostava muito de música... tango, entendeu? Nelson Gonçalves... e minha mãe ela tem um gosto mais apurado, então ela misturava clássico com coisa popular. E eu me lembro que era Carmen Costa, Nora Ney, quem mais? Espera aí... Nora Ney era desse

tempo... eu me lembro que já vi *O Guarani*, de Carlos Gomes, aquele tempo em que a radiola era de manivela... e muito do Nordeste, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e vivia muito isso. Agora, quando eu comecei a impor as minhas preferências, então eu... Beatles, Elvis Presley. Muito essas coisas de interior, embora eu tenha toda uma veia que era como se eu tivesse nascido lá, eu sou urbana, é de acordo com as coisas que eu lia. E depois Jorge Ben, muito Chico Buarque, os festivais da Record, Milton Nascimento, Gilberto Gil, demais, é influência demais (CÁTIA DE FRANÇA, 2014).

A mãe da cantora e compositora era professora e a colocou para estudar música clássica já na infância. Ela estudou na escola Luzia Simões e, aos 12 anos, ganhou um piano. Segundo a artista, era a mãe quem administrava a questão da educação da filha, pois o pai, policial e depois guarda de trânsito, não dava “pitaco”. De infância musical, aos 15 anos, foi colocada pela mãe em um colégio interno, de onde saiu aos 19, formada no magistério.

Outro artista pesquisado é Carlos Alberto Cavalcanti, que nasceu em 1953, em Recife, e foi batizado artisticamente como Robertinho de Recife. O instrumentista lembra que foram os Beatles que o fizeram entrar na música. Aos 11 anos de idade, após um acidente, ele ficou impossibilitado de andar, permanecendo imobilizado por um tempo, e chegou a colocar platina na perna. Então, assim, começou a ouvir a banda de rock e a se interessar pelo som da guitarra:

Depois eu comecei a curtir também, mas o que eu gostei mesmo nos Beatles foi o som da guitarra. Eu queria era guitarra, eu: “Ah, essa coisa aí é o que eu quero”. Porque a minha casa era uma casa muito musical, minha mãe era cantora, meu tio sanfoneiro, lá em casa vivia cheio de gente: Sivuca, Hermeto, meu tio era sanfoneiro também. Mas eu tocando sanfona... aquele instrumento não tinha nada a ver comigo, eu pegava... Eu sempre fui... Meu nome é Robertinho porque eu sou pequenininho, entendeu? Então, aquele sanfão... E era um instrumento que eu não gostava, não gostava. Piano lá em casa tinha um monte, porque meu avô vendia pianos, meu avô comprava pianos velhos e remodelava o piano, o deixava lindo e vendia. Mas eu não tinha essa... foi com os Beatles que... agora, presta atenção, é uma mistura de Beatles com uma coisa que eu via lá do Nordeste, porque lá em casa, como eu citei aqui, vivia Sivuca, meu tio tocando maravilhosamente e eles faziam a música nordestina com uma... [jazz], eles gostavam de jazz, entendeu? O Sivuca tocando pra caramba, não sei o quê. E todo mundo era da rádio Jornal do Commercio, que era uma rádio lá de Pernambuco, estou falando dos anos [19]60, estamos falando em 1962, 1963 (ROBERTINHO DE RECIFE, 2018).

A fala de Robertinho de Recife traduz a gama de influências dessa geração e corrobora com as falas dos outros artistas apresentados anteriormente. De um lado, a grande influência dos Beatles — cabe destacar aqui, inclusive, que Robertinho tem sua carreira muito ligada ao rock — e, de outro, a casa da família, onde ouvia sanfoneiros

ligados à canção regional, como Sivuca, ou mais experimentais, como Hermeto Paschoal. Porém, como observamos nas respostas, não foram apenas essas as influências apresentadas nos relatos: cantores da geração do rádio, Jovem Guarda, bossa nova e a nascente MPB também aparecem nas memórias dos depoentes.

Na década de 1960, Robertinho de Recife teve uma banda e acompanhava artistas ligados à Jovem Guarda, que iam a Recife se apresentar. Da época, ele cita nomes como Rosemary e Jerry Adriani. Em 1972, o artista foi para os Estados Unidos, no auge dos festivais como Woodstock, ponto alto do experimentalismo tropicalista. Sobre os pais, o músico diz:

Porque meu pai é economista, meu pai foi secretário da Fazenda, e ele queria que eu seguisse uma carreira sólida, porque ele achava que essa coisa era para boêmio. No início ele me deu força, achando que era um *hobby*, depois ele viu que era sério e ele falou: “Não, espera aí, pô, você tem que ter um negócio que assegure, para poder você brincar, isso é uma brincadeira, se levar a sério já...”. E foi isso. E nesse tempo era isso mesmo, não tinha um mercado, não tinha... era o tempo da boemia: “Boemia, que me tens de regresso...”. Tanto que eu fui produzir o Nelson Gonçalves, entendia bem o espírito da coisa (risos) (ROBERTINHO DE RECIFE, 2018).

Em relação à mãe, ele conta que foi ela quem lhe ensinou a tocar guitarra. Diz ainda que, quando jovem, chegou a cantar em circos com um irmão.

O 19º e último artista que contribui para o trabalho falando sobre sua memória e trajetória artística é Eugênio Avelino, o Xangai, nascido em Vitória da Conquista/BA, em 1948. Ao rememorar sua trajetória, ele lembra o que ouvia na infância, citando a participação da família no interesse pela música:

Os que eu admirava? Muitos, muitos! Praticamente o primeiro, assim, [que] eu me liguei muito... porque meus tios... meu pai tocava acordeão, tocava sanfona, [pé de bode] de oito baixos e um acordeão. Não era um exímio sanfoneiro, não, mas eu adorava ouvir ele cantar. Ele me arrumou, assim, meu gosto, me auxiliou a gostar de música. Ou já vem na genética, ou, principalmente, o que eu acredito, espiritualmente. Mas eu gostava, e gosto, de Orlando Silva, os cantores Jackson do Pandeiro, fantástico, e, claro, Luiz Gonzaga, Marinês, que eu considero a melhor cantora do Brasil, a cantora brasileira melhor para o meu sentimento, para o meu íntimo (XANGAI, 2016).

O cantor destaca ainda a admiração por Elis Regina, Dalva de Oliveira, Emilinha Borba e Ângela Maria, mostrando, assim, que tinham múltipla influência sobre ele. E não deixa de citar a trajetória familiar ligada à canção, aspecto que relembra adiante:

Além do meu pai e da minha mãe que cantarolava, os irmãos do meu pai, a maioria deles... tio Jesus tocava sanfona, tio Edmundo um grandiosíssimo cantor, tinha um vozeirão tipo de Francisco Alves e, principalmente, de Vicente Celestino. Eu via meu tio cantar e eu arrepiava (XANGAI, 2016).

Xangai (2016) lembra também do momento de alfabetização: “Eu, que nasci na fazenda, fui estudar em Conquista aos seis anos, mais ou menos, já sabia ler e escrever, que minha mãe me ensinou a troco de muita palmatória, puxão de orelha... enfim. Era o estilo da época”. E conta que desde bem cedo cantava, mas que, mesmo com a música próxima e com pai e irmã que tocavam acordeão, tinha receio de pegar o instrumento deles. Quanto ao violão, “eu vim pegar em um violão eu tinha 18 para 19 anos, quando eu mudei para Nanuque, Minas Gerais, onde eu recebi o apelido de Xangai. E aprendi. Até hoje eu não sei, eu não me considero um grande violonista. Se eu tivesse que ser só violonista, eu não cantasse, eu não ia encarar essa”.

O cantor Xangai (2016) recorda ainda de quando trabalhava em loja: “Eu trabalhava em uma loja em Vitória da Conquista, chamada Insinuante, se tornou uma rede de loja muito grande e tal. Então só existia uma loja da Insinuante e eu trabalhava lá, era bom vendedor”. E fala também da participação em vários festivais regionais, como um em Ipatinga, e do curso de economia que fez em Belo Horizonte, mas que não chegou a terminar, pois, em seguida, foi para o Rio de Janeiro tentar carreira artística.

Antes de dar seguimento à questão das análises dos depoimentos dos entrevistados, cabe aqui trazer uma explicação de Alessandro Portelli (2016, p. 17-18) a respeito do trabalho com a memória. O autor começa lembrando que, do ponto de vista dos historiadores mais conservadores, a objeção mais importante diz respeito à sua confiabilidade, porque, segundo eles, as narrativas tendem a “distorcer” os fatos. Em seguida, Portelli questiona se as fontes tradicionais documentais não teriam distorções. Ele lembra então que o trabalho de historiador consiste no entrecruzamento das fontes, “checando cada narrativa contra outras narrativas e com outros tipos de fontes”.

O segundo ponto que evoca é que as fontes orais não recordam passivamente dos fatos, “mas elaboram a partir deles e criam significado através do trabalho de memória e do filtro da linguagem”. E segue lembrando que, quando trabalhamos com fontes orais, devemos traçar um caminho complexo, cobrindo três níveis distintos, mas interconectados: “Um fato do passado (o evento histórico), um fato do presente (a narrativa que ouvimos), e uma relação fluida, duradoura (a interação entre esses dois fatos)”. O trabalho do historiador envolveria, assim: 1) a historiografia no sentido

tradicional (a reconstrução de eventos passados); 2) a antropologia, a análise cultural, a crítica textual (a interpretação da entrevista); e 3) o espaço intermediário (como esses eventos produzem determinada memória e determinada narrativa) (PORTELLI, 2016, p. 18).

A história oral, então, é história dos eventos, história da memória e história da interpretação dos eventos através da memória. A memória, na verdade, não é um mero depósito de informações, mas um processo contínuo de elaboração e reconstrução de significado (PORTELLI, 2016, p. 18).

E é essa história através da memória que estamos abordando aqui, a partir das narrativas dos 19 artistas entrevistados, que nasceram entre as décadas de 1940 e 1950, porém, que remetem à memória coletiva de uma geração de artistas oriundos do Nordeste que buscou a carreira artística nos grandes centros. Como podemos observar, as memórias aqui citadas muitas vezes se completam. Por diversas vezes foram citadas as caixas amplificadoras, as influências múltiplas e o destaque para Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Contudo, se em vários momentos essas memórias se tocam, em outros elas mostram suas particularidades, expondo que, mesmo fazendo parte da mesma geração, esses artistas têm trajetórias individuais. Outro ponto que destacamos é que os artistas citam uma trajetória musical desde cedo, sendo a maioria com grande influência da família. A narrativa, por vezes, inicia não pela infância, mas pelas trajetórias de antepassados, parentes que fazem parecer, nos depoimentos, uma espécie de predestinação, uma ligação umbilical com a música.

Mas se por um lado ser musical era bem visto, seguir a carreira não era percebido com bons olhos. Ao observar a trajetória dos artistas supracitados, vemos que a grande maioria, se não todos, é membro da classe média. Todos tiveram algum grau de instrução — muitos fizeram um curso universitário ou almejaram entrar em uma universidade — e isso não apenas os aproxima, mas também traz uma outra roupagem para a produção artística desses artistas que vêm do Nordeste. Trajetória bem diferente de Luiz Gonzaga e João do Vale, que, nascidos no sertão, de famílias muito pobres e sem instrução, tiveram que migrar para obter sustento, não para buscar carreira, o que somente aconteceria depois.

Outra questão aqui ressaltada são as múltiplas influências musicais. Se inicialmente é comum ligar esses artistas à canção regional, as memórias deles mostram que as fontes das quais beberam são múltiplas e, por isso, é impossível ligá-los apenas ao gênero regional. O que acontece é que o mercado e as gravadoras, por muito tempo, ligaram a imagem desses artistas ao seu lugar de origem, classificando-os, assim, como

regionais. Entretanto, pelos depoimentos, vemos a conexão com artistas da Era do Rádio, da bossa nova, da canção regional, do rock, da Jovem Guarda e da geração dos festivais.

É perceptível nos depoimentos o que Pierre Bourdieu chama de “ilusão biográfica”, que seria um pressuposto de que a vida constitui um todo, conjunto coerente e unitário. Ideia que se expressa com o uso de expressões como o “desde pequeno”, “desde sempre”, “já” e “sempre”, comum nas biografias e histórias de vida (BOURDIEU, 1996, p.184 *apud* SCHMIDT, 2017, p. 20). Isso acontece porque o narrador tenta construir uma linha narrativa lógica, em que as falas façam sentido e gerem uma história linear. Não à toa, vemos os entrevistados frisarem seus dons artísticos desde cedo, como se fossem, muitas vezes, sua única aptidão, deixando, muito provavelmente, outras características da infância de fora. Além disso, é comum, em especial entre os entrevistados mais experientes, a narrativa extensa, na qual, dada a primeira pergunta, o entrevistado já narra grande parte da sua trajetória artística, evidenciando em alguns momentos um discurso pronto e uma memória cristalizada. O discurso inicial dos entrevistados remete à infância, à ligação familiar e às raízes, é de onde partem para citar as referências musicais em um discurso construído, na maioria das vezes, de modo linear e que evolui para o que o artista é hoje. É o passado a partir do presente. Uma memória afetiva que, como vimos, remonta a gerações mais antigas da família. É o momento de eternizar suas trajetórias, bem como a de seus antepassados. Não estranhamente, percebemos que todos os entrevistados trazem essas memórias familiares para a entrevista.

É válido destacar que é só através da memória que podemos fazer esse retrospecto das trajetórias. Dos entrevistados, apenas Fagner teve uma biografia lançada, em 2018, ano em que esta tese já estava em desenvolvimento, portanto, a memória é, de fato, a fonte central do trabalho.

1.4 Os festivais, as aproximações e os locais de memória

É impossível falar de memória sem lembrar dos locais onde aconteciam os encontros dos artistas. Quais espaços eram esses, que permanecem nas memórias dos entrevistados? Qual função tiveram enquanto elemento que aglutinava artistas? Pontualmente, falaremos de alguns locais começando por Fortaleza a a efervescência cultural nas décadas de 1960 e 1970, Recife, através da memória de Geraldo Azevedo, e

de Brasília, pelas memórias de Clodo, Climério, Fausto Nilo e Fagner. Um momento cultural de destaque e que terá espaço nesta tese é o Festival Aqui No Canto, que originou um disco que é o primeiro registro fonográfico de alguns dos entrevistados.

1.4.1 Bar do Anísio, universidade e outros locais de efervescência cultural em Fortaleza

No livro *Terral dos sonhos*, a socióloga Mary Pimentel traça, a partir da década de 1960, a efervescência cultura de Fortaleza. Ela destaca que “no Ceará, a atuação do CPC²¹ foi decisiva nos movimentos políticos estudantis e artístico-culturais. Essa influência começou a se dar quase que simultaneamente ao desenvolvimento do movimento cepecista no Sul do país” (PIMENTEL, 2006, p. 74).

A autora lembra que a repressão política pós 1964 fez com que ocorressem dispersão de artistas, tanto pelas prisões quanto pela repressão policial do estado. No intuito de se reorganizarem artisticamente, alguns grupos surgiram no vácuo do Centro Popular de Cultura (CPC), que, junto com a União Nacional dos Estudantes (UNE), havia sido extinto pela ditadura militar iniciada em 1964. Um desses grupos foi o Cactus (1964), que reunia pessoas interessadas em música e teatro (PIMENTEL, 2006, p. 76-78). Um dos integrantes do grupo era Rodger Rogério, então estudante de física e vice-presidente do diretório acadêmico da UFC. Ele narra para a autora que, durante as atividades do grupo, chegou a ser preso por nove dias, ficando incomunicável.

Outro grupo que surgiu com o objetivo de aglutinar interessados em arte foi o Grupo Universitário de Teatro e Arte (Gruta). Entre seus membros estavam Petrúcio Maia, Fausto Nilo, Brandão e Augusto Pontes (PIMENTEL, 2006, p. 78-79). Podemos observar, então, que a efervescência cultural estava ligada a uma raiz do movimento estudantil e aos jovens universitários. Para Pedro Rogério (2008, p. 89),

o espaço da universidade reunia as condições necessárias para o desenvolvimento da obra desse grupo de artistas e intelectuais. O acesso ao conhecimento, a efervescência política, a busca da profissionalização, a necessidade impulsionadora para definir um lugar no mundo revertida em uma grande força de vontade para escolher um caminho e ao mesmo tempo alimentar os sonhos de realização de liberdade que naquele momento encontrava-se cerceada pelo regime militar.

²¹ O CPC, Centro Popular de Cultura. Foi criado pela UNE. Seu tempo de atividade foi entre 1962 e 1964. Nos dois anos de atividade, o CPC fixou duas etapas da ação cultural. A primeira, a formação da intelectualidade. A segunda, a conscientização das massas (GARCIA, 2007, p. 44).

O autor segue relembando outros locais que aglutinavam esses artistas. Além da UFC em si, existiam locais específicos dentro da universidade que aparecem com mais frequência nas memórias. A Escola de Arquitetura e a de Medicina também eram alguns desses pontos. Mesmo os ainda não universitários, como Fagner, frequentavam os diretórios a convite de outros amigos — no caso dele, de Ricardo Bezerra. Pedro Rogério (2008, p. 122) destaca ainda os bares citados pelos entrevistados em seus depoimentos, como Bar do Anísio, Balão Vermelho e Estoril.

Veremos, então, o que as memórias dos entrevistados nos trazem sobre esses locais de encontro na cidade de Fortaleza e como eles narram esses encontros. Vale lembrar que foi a partir desses grupos e locais que aconteceram os primeiros contatos entre os artistas que seriam, futuramente, chamados de Pessoal do Ceará.

Ricardo Bezerra (2013), aluno do curso de arquitetura na época, explica a efervescência cultural dentro da universidade no período. Ele elege o curso de arquitetura como *locus* principal de agregação dos artistas. O compositor recorda que entrou na quarta turma do curso, ou seja, já havia três outras turmas e ainda alunos de outros cursos que circulavam por lá, além do pessoal da física (citando Rodger) e da sociologia (citando Petrúcio Maia). No diretório central, que era uma casinha isolada, eles tinham radiola, mesa de ping-pong, som, discos e revistas, tudo à disposição dos alunos.

Ele segue seu relato falando sobre como conheceu Fagner e como o convidou para frequentar as reuniões culturais dentro da universidade:

Aí, um belo dia, seguindo, como é que se chama, o circuito musical, tem um festival de música que acontece no Teatro José de Alencar. Eu vou lá para o dia da final, e pela primeira vez eu vejo no palco, um garotão lá, cantando uma música e tirando primeiro lugar, que era o Fagner, cantando *Nada Sou*, e aí eu ouvi e tal, e nesse dia eu não tive oportunidade de conversar com ele, mas ele vai lá e ganha o festival, já com o carisma nascente dele, semanas depois, eu cruzando no corredor da Rádio Assunção, me deparo com o Fagner. E aí tenho um contato e daí nasce a parceria, nasce a amizade, nasce tudo, e então, o que é que acontece? Eu levo, não que eu leve, mas eu introduzo o Fagner na arquitetura, na turma e na arquitetura, e ele fica numa posição sempre meio assim, um pé fora e outro dentro, porque ele não era universitário. Ele era um garotão, que estava no científico, querendo fazer arquitetura, mas ele não estava, e os outros todos eram universitários, e tal, e não sei o quê. Mas ele sempre soube muito se colocar, se defender, e aí a gente começa a compor juntos, e aí é quando vêm todas as músicas (RICARDO BEZERRA, 2013).

Ednardo (2014), ao falar dos pontos de encontro da cultura, lembra que eles eram constantemente vigiados — inclusive, cabe frisar que era o período de plena

ditadura e, por isso, um grupo de estudantes e artistas levantava desconfiança no regime vigente:

Bar do Anísio, deixa eu ver aqui, o Estoril, tinham as casas também dos parceiros, porque naquele tempo, Daniel, era muito esquisito fazer reuniões. Sentava em um bar, sentava em um bar ou em outro, aí já chegavam várias pessoas querendo saber, que eram olheiros do regime, né? E tudo o que a gente conversava, as pessoas tinham gravadores e anotavam e faziam provocações também, para ver se a gente ficava mais ousado nas nossas declarações. O Augusto Pontes é que tinha uma máxima maravilhosa, que era o seguinte: “Quando a mesa cresce, a cultura desaparece”, né? Era ele avisando para a gente que a mesa estava cheia de... e eram mesas enormes, cara. Tinha pessoas que a gente sabia que eram musicais, que eram poetas e tinham outras que a gente olhava para um lado, para outro, a gente não sabia da onde é que esse cara apareceu agora, né? E não foi à toa que, durante esse tempo todo, pelo menos 10 ou 15 camaradas e companheiros da gente, quando eu falo camaradas, companheiros, eu não estou colocando lado político não, tá? Estou falando do lado musical mesmo, sabe? Assim, parceiros, né? Foram presos, bicho. O próprio Augusto foi preso quatro vezes e Rodger Rogério também, sabe? Petrúcio Maia, enfim, uma quantidade muito grande de pessoas.

A memória de Rodger (2013) traz não apenas os locais de encontro, mas também a comparação de uma Fortaleza em que se podia andar tranquilamente à noite com o que acontece hoje, quando não é indicado fazer isso por conta da violência. Ele lembra que em 1968 já era formado e começou a ministrar aulas na UFC. Lembra também que alguns artistas que participavam dos encontros ainda eram secundaristas, como Fagner. Os encontros eram em casas e bares, como o do Anísio, que, em suas lembranças, era um local acolhedor para os artistas da época. Tinha também o Estoril, que já era um bar tradicional e reunia outras gerações de boêmios.

Jorge Mello (2013), que na época era estudante de direito em Fortaleza, recorda dos encontros no Bar do Anísio:

No começo, logo no comecinho eram, era na faculdade de arquitetura, tinham umas mangueiras lá, todo mundo lá, tocando violão e tal. Eu estou te falando do primeiro ano da faculdade e tal. Depois desse primeiro ano, foi no Estoril, primeiro de beira-mar nosso era o Estoril. Era um ponto de encontro, saía todo mundo da arquitetura para o Estoril. Aí, descobrimos o Bar do Anísio. Bar do Anísio já estava no fim do primeiro ano da faculdade, dois anos em Fortaleza, o pré-vestibular que eu conhecia pouca gente. A faculdade, quando eu comecei a ver todo mundo e o Anísio onde aí, bicho, aí, a gente morava no Anísio.

Téti (2013) também destaca as reuniões na faculdade de arquitetura. Ela lembra que Fausto Nilo era presidente do diretório do curso e que eles se reuniam lá. A artista

fala ainda que, nesse período, não estava na universidade — ela só tentou ingressar quando morava em Brasília com seu então companheiro, Rodger:

Pois é, e lá na arquitetura era onde a gente se reunia e cantava, cantava de tudo. Até porque era a época da repressão e você não podia conversar muito. Era tudo através da música. E nesta época a gente não... quer dizer, a gente sabia, mas não imaginava no que isto iria dar, porque do jeito que acontecia aqui, a gente se reunindo e tal, estava acontecendo também na Bahia, os Novos Baianos e estava acontecendo em Minas, o pessoal do Clube da Esquina. Quer dizer, todos jovens com aquela coisa na época da repressão e tal e a vontade de cantar, cantar, mostrar, botar para fora.

Amelinha (2013), que ainda era secundarista na época, também começou a se reunir com os artistas de Fortaleza em função de sua proximidade com Ricardo Bezerra. A cantora lembra que a família do compositor morava na mesma rua onde era localizada a casa de seu avô paterno, então as famílias se conheciam. Ela tinha também um primo que fazia arquitetura junto com Ricardo Bezerra e, assim, se aproximou de alguns compositores cearenses. A artista lembra que tentou vestibular para arquitetura, mas não passou.

Como pode ser observado a partir dos depoimentos colhidos para este trabalho e para outras pesquisas já realizadas, havia vários locais de encontro na cidade, mas, sem dúvidas, a universidade foi essencial para que acontecessem essas reuniões e essa efervescência cultural. O caso do Ceará é destaque porque de lá saíram vários artistas que conseguiram renome nacional, entretanto, essa cultura pulsante ligada à universidade é percebida em depoimentos de outros entrevistados também. A memória desses artistas reconstrói suas trajetórias, elegendo locais que tiveram destaque em suas formações como tais. É por isso que vemos o curso de arquitetura da UFC e o Bar do Anísio como espaços fundamentais para essa construção de uma rede de sociabilidade artística em Fortaleza no período estudado, rede essa que seria remontada no eixo Rio-São Paulo quando esses jovens comessem a trilhar a carreira artística nos grandes centros

Outro lugar lembrado pelos artistas como um espaço de disseminação de seus projetos é a televisão local. Cabe mencionar que falamos do fim da década de 1960 e início dos anos 1970, quando as televisões locais geralmente tinham suas programações próprias e não eram apenas reprodutoras de conteúdo, o que facilitava a divulgação dos artistas do lugar. Ednardo (2014) lembra, em suas memórias, de sua ligação com a televisão local:

Eu fui, inclusive, um dos diretores musicais da TV Ceará, que não é essa TV Ceará de hoje não. Essa TV Ceará de hoje, que é maravilhosa também, é estatal. A TV Ceará daquele tempo era uma coligada da Tupi, da Rede Tupi, exatamente. Bicho, fizemos muitas coisas lá. Eu era diretor de um programa, o Belchior de outro, o Jorge Mello de outro, sabe, cara? A gente sempre, diretor musical. A gente não ganhava porra nenhuma, era só para dizer assim: “Ah, Ednardo, vem aqui, diz aí”, “Belchior, venha aqui”, “Jorge Mello, venha aqui”, “diz aí quem são as pessoas que vocês gostam, que vocês podem dar uma dica para elas cantarem”. A gente ia lá, bicho, era um momento, Daniel, onde a gente não olhava para grana e nem para nada. Isso aí é uma coisa interessante, porque uma das maiores coisas que a gente pode fazer enquanto é jovem, quando não está precisando muito de grana, essa coisa todinha, é se doar. É assim: “Cara, eu quero que essa coisa dê certo. Quero que essa transação seja vitoriosa”.

Jorge Mello (2013) traz outras lembranças sobre o programa de TV que ele capitaneava ao lado de Belchior. Convidado por Gonzaga Vasconcelos, o artista foi ser diretor musical de um programa de televisão e, então, convidou Belchior para fazer essa produção junto com ele. O depoente lembra que ao programa levaram Fagner, Lurdinha Vasconcelos, Ricardo Bezerra e Rodger. No ano seguinte, já com patrocínio, Gonzaga Vasconcelos transformou o programa no *Gente que a Gente Gosta*, também dirigido por Belchior e Jorge Mello. Com uma estrutura maior, eles podiam levar, a cada semana, um artista do “Sul”, que via os artistas locais e tocava com eles no palco. Era uma espécie de intercâmbio cultural.

Nos depoimentos, é possível perceber que os artistas tinham uma entrada livre na televisão para mostrar seus trabalhos, entretanto, a divulgação ocorria apenas de forma local, portanto, era preciso que eles saíssem de seus estados para darem um passo maior na carreira.

As memórias que tecem as trajetórias individuais se encontram e formam a memória coletiva de uma geração em que os pontos em comum se tocam, evidenciando que naquele momento não havia apenas as trajetórias individuais, mas também a trajetória de um grupo de artistas que tinha vários pontos de proximidade.

1.4.2 O Festival Aqui No Canto

Os festivais tomaram conta do país na década de 1960. Marcos Napolitano (2001, p. 229-230), em *Seguindo a canção: engajamento político e cultural na MPB (1959-1969)*, chama atenção para os festivais como polos de criação da MPB. Segundo

ele, “1968, marcaria uma fase crucial na reorganização dos polos de criação em conflito na cena musical brasileira” foi um ano em que ocorreram oito festivais, o que indicava dois fenômenos: a segmentação do mercado musical e a aceleração da indústria cultural. Os festivais veiculavam novas estratégias promocionais e culturais, inusitadas para o padrão da MPB.

Zuza Homem de Mello (2010), em seu livro *A era dos festivais: uma parábola*, descreve vários festivais importantes e destaca que eles eram, muitas vezes, a porta de entrada para artistas e compositores em início de carreira. Além disso, diz que os festivais se expandiram não apenas nos grandes centros, mas também regionalmente.

Já no eixo Rio-São Paulo, diversos dos artistas aqui apresentados participaram de festivais como forma de catapultar a carreira iniciante ou firmar seu nome entre os pares. Alguns exemplos são: a participação de Fagner no VII Festival Internacional da Canção Popular (FIC), em 1972, organizado pela Rede Globo — na ocasião, Fagner cantou a canção *Quatro Graus*, parceria dele com Dedé; no mesmo ano, a canção de Alceu Valença *Papagaio do Futuro* concorreu ao prêmio, tendo como intérpretes o próprio Alceu junto com Jackson do Pandeiro e Geraldo Azevedo — cabe lembrar que no IV FIC, de 1969, Alceu concorreu com a canção *Acalanto para Isabela*; houve também a participação de Ednardo e Brandão no Abertura (1975), da TV Globo, com a canção *Vaila*; e, no mesmo festival, Alceu Valença concorreu com a música *Vou Danado pra Catende*; no Festival 79 de Música Popular, organizado pela Rede Tupi, Alceu Valença participou com a música *Coração Bobo*, enquanto Zé Ramalho foi com *Dia dos Adultos*, Cátia de França apresentou *Cantiga de Zé Pedro* e, em primeiro lugar, ficou a canção *Quem Me Levará Sou Eu*, de Dominginhos e Manduka, interpretada por Fagner; é válido ainda enfatizar a vitória de Belchior no IV Festival Universitário, promovido pela TV Tupi em 1971, com a canção *Na Hora do Almoço* (MELLO, 2010).

Diversos outros festivais de cunho nacional e regional poderiam ser citados, visto que eram uma possibilidade para que os artistas da geração aqui pesquisada tentassem consolidar suas carreiras na década de 1970²². Por outro lado, os artistas que fizeram parte dos *castings* dos festivais na segunda metade dos anos 1960 e firmaram

²² O Festival Internacional da Canção, da Rede Globo, ficou no ar até 1972, mas a emissora fez outros programas no mesmo formato em anos posteriores, como o Abertura (1975), festival em que Djavan ficou em segundo lugar com a canção *Fato Consumado*. Foi na Rede Globo que passaram os festivais MPB 80 (1980), MPB Shell 81 (1981) e MPB Shell 82 (1982), todos com eliminatórias e uma final. Houve também os festivais de outras emissoras, como o I Festival Universitário da Música Popular Brasileira (1979), organizado pela TV Cultura, e o Festival 79 de Música Popular (1979), vinculado pela TV Tupi. Esses festivais mostraram que mesmo que o formato fosse considerado desgastado por alguns críticos e artistas, fizeram parte da programação das emissoras até o início da década de 1980.

seus nomes por meio da competição chegaram na década posterior contrários às disputas musicais, por serem demasiadamente mercadológicas, opondo colegas de trabalho e, ainda, perdendo público por já terem um formato desgastado²³. Ou seja, se para artistas iniciantes eles eram uma oportunidade, para quem já tinha certo nome nem sempre era uma disputa que compensava.

Aqui, vamos falar de um festival específico, que aconteceu em Fortaleza, portanto, regional. Contudo, com uma peculiaridade, pois as canções vencedoras compuseram um disco, coisa que não era usual em festivais menores. Muitos compositores e alguns de nossos cantores pesquisados tiveram sua primeira faixa gravada nesse disco.

O I Festival de Música Popular Aqui no Canto aconteceu em 1968. Fausto Nilo (2013) era um dos jurados: “Eu não era letrista ainda. Eu colaborei na organização e eu fui do júri, foi uma das poucas vezes na minha vida que eu fui do júri. Mas eu não compunha nessa época”. Sobre o festival, que era organizado pela faculdade de arquitetura, Ricardo Bezerra (2013) lembra o constrangimento de ter três canções entre as 12 classificadas. Ele fala que foi nesse momento que viu que não havia nascido para ser um *pop star*. Cada música anunciada como finalista fazia com que o cantor ficasse mais tímido e constrangido:

Quando os caras dizem “Ricardo Bezerra, terceira música” [terceira canção classificada], aí nessa hora, era um auditório antigo, ainda existe lá, está para ser recuperado, era um prédio muito velho, aquelas portas de quatro metros de altura, bem grandes, aquelas portas enormes, abrindo assim... Quando o cara anunciou a terceira música, eu me escondi atrás da porta. Eu fiquei com vergonha. Por que eu fiquei com vergonha? Porque eu era parte da organização. Eu não achei que não me... Sabe? Não achei, não me... Aí daí, quando foi logo depois, o Fagner foi para Brasília, foi fazer faculdade, e chegou lá e ganhou aquele festival que ele ganhou inteiro, e foi embora para o Rio, e no que ele foi embora para o Rio, ele ficou me chamando, porque a gente tinha meio que esse trato: “Vamos lá, vamos ser o Roberto e Erasmo, Lennon e McCartney”, e eu acabei indo para o Rio.

Wilson Cirino (2013), que ainda era secundarista, lembra que foi no I Festival de Música Popular Aqui no Canto que ele conheceu os outros artistas que já vinham fazendo música dentro da universidade. O cantor lembra que conheceu Ricardo Bezerra durante o festival, bem como Rodger. Ele fala que no ano seguinte, 1969, conheceu Fagner, Belchior e Ednardo e, em suas memórias, destaca que naquela época, em

²³ Artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, que tiveram grande destaque nos festivais da década de 1960, não participaram de festivais na década seguinte.

Fortaleza, estava a nata da música, que eram aqueles que faziam música e arranjo e ainda cantavam, quer dizer, artistas de muita qualidade que, depois, iriam para o Rio de Janeiro, assim como Cirino. Em função de ficar entre as 12 músicas classificadas, Wilson Cirino gravou sua primeira faixa no LP do festival. O mesmo aconteceu com Rodger, que também teve a oportunidade de gravar sua primeira canção.

Como pode ser evidenciado, os festivais foram a porta de entrada para essa geração que nasceu longe dos grandes centros, mas que almejava seguir a carreira artística. Primeiro, com as participações em festivais locais, como o Aqui No Canto. Depois, já no eixo Rio-São Paulo, participando de festivais maiores. Foi por meio dos festivais que essa geração de artistas se formou: eram locais onde ocorriam as disputas e as trocas, onde eram observadas as tendências e, sobretudo, onde havia a chance de ser visto, de subir degraus na trajetória artística.

1.4.3 A cultura em Recife pela memória de Geraldo Azevedo

Como já citamos, não era só em Fortaleza que a vida cultural estava ativa. Poderíamos, inclusive, discorrer sobre essa cena em vários outros estados e capitais. Aqui, porém, escreveremos a respeito de Recife para exemplificar essa ebulição da cultura no período referido. E faremos isso através da memória de Geraldo Azevedo.

Para Portelli (2016, p. 43), “a história oral é uma coisa que fazemos com outras pessoas, ela vai além do nosso “trabalho”- ou, pelo menos, nosso “trabalho” não pode ser realizado a menos que o insiramos em um contexto mais amplo das relações humanas”. O autor segue destacando que a história oral tem um propósito, uma missão. “Ela ambiciona deixar uma marca no mundo”. Ela não termina quando o gravador é desligado, quando o livro é escrito ou quando o documento é depositado. Ela começa naquele dia (PORTELLI, 2016, p. 43). E, desse modo, acreditamos que através dessas memórias e de sua análise podemos tecer parte dos acontecimentos das trajetórias artísticas dos cantores que narram suas histórias.

A entrevista com Geraldo Azevedo foi realizada na cidade de Belo Horizonte, em 3 de abril de 2014. A gravação, de mais de uma hora, aconteceu durante um jantar. O cantor estava na capital mineira para fazer um show. A entrevista englobou sua carreira desde o início das suas influências musicais até a década de 1990. Aqui, nos interessam os contatos que o artista desenvolveu em Recife antes de ir para o Rio de Janeiro para tocar junto com a cantora Eliana Pittman.

O cantor, que havia ido a Recife para concluir o ensino médio e tinha interesse em entrar para a universidade, conta que levou consigo seu violão. Lembra também das pessoas que encontrou em 1964 e que foram importantes para sua trajetória: Teca Calazans, Naná Vasconcelos e Marcelo Melo, do Quinteto Violado. Ele fez alguns trabalhos com o Grupo Folclórico Construção e, depois, montou outro grupo, como podemos verificar a seguir:

Cheguei a fazer alguns trabalhos com eles, alguns trabalhos com o Grupo Construção. Cheguei a acompanhar a Teca, Paulo Guimarães também, que até já morreu. Acompanhava, tinham algumas incursões em televisões. Nos festivais que tinham a gente sempre participava todo mundo junto. O Grupo Construção foi um grupo muito notório. Em 1966 eu formei um grupo, o Grupo Raízes. Com Carlos Fernandes, João Joaquim de Brito, um intelectual que era um professor, que era uma espécie de guru de todo mundo que fazia música e tal. E ele naquele lugar ele era um incentivador, era um professor universitário, mas dava muito incentivo. Tem vários livros escritos sobre música, sobre cultura. E então o João formou este grupo mais ou menos do mesmo modo do Construção, só que a gente dava uma dimensão também à literatura e o grupo ficou mais ligado à música do que artes. E tinha atriz e cantora e fazia e encenava algumas peças. E a gente além da música e da coisa teatral a gente começou a desenvolver também pesquisas folclóricas para trazer... a gente foi convidado para fazer um programa de televisão e com este convite a gente começava a desenvolver mais uma coisa com toda a musicalidade regional e esta coisa assim cirandeiros, as bandas de pífano, os violeiros da região (GERALDO AZEVEDO, 2014).

O artista lembra que o programa foi importante para ele, pois ali adquiriu novas influências. O programa de televisão era o Chegou a Vez²⁴. Sobre isso e sua participação no grupo, ele diz que era o “testa de ferro”, pois havia participantes com um perfil mais intelectual no Grupo Raízes, como Roberto Martins e João Marcos, porém, na hora do programa, Geraldo Azevedo acabava tendo que “segurar a maior barra”, pois tinha que tocar e cantar. Ele ainda não compunha na época e, por isso, acabava tocando músicas de artistas que achava interessantes — que não estavam muito na mídia, mas que tinham uma qualidade musical. Como exemplos, o cantor cita Zé Kéti e Cartola (GERALDO AZEVEDO, 2014).

Sobre a escolha do repertório do grupo, lembra que assistia à grade musical da TV Record. Então, se Chico Buarque lançava uma canção, no dia seguinte eles estavam tocando. A TV Jornal do Commercio tinha um espaço atrás do Teatro Popular do Nordeste (TPN), que era de Hermínio Borba Filho. Ali próximo estava o Bar Aroeira, onde tocava, fazendo uma espécie de sarau. Geraldo Azevedo (2014) conta um pouco da história do Teatro Popular do Nordeste:

²⁴ Programa quinzenal na TV Jornal do Commercio (Recife).

E o TPN era um teatro que tinha uma força muito grande porque ele sempre estava apresentando coisas e era ligado já este bar porque além do teatro tinha um *point* e tinha vários tipos de apresentações. E além de eu ter tocado a própria apresentação minha no teatro eu me lembro de ter acompanhado atores também. Eu me lembro, teve uma peça que era um especial só com músicas de Luiz Gonzaga e Luiz Vieira e eu acompanhava duas cantoras.

O cantor lembra que o TPN tinha influência do CPC, no sentido de estudar os autores. Ele destaca a importância que o teatro teve em sua trajetória pela quebra da alienação: “E o teatro já me deu uma visão mais cultural da conjuntura social”. Essa visão social, conforme o artista, foi de grande importância em sua trajetória.

A memória de Geraldo Azevedo aqui apresentada nos traz aspectos que podemos ligar à vida cultural no Ceará e em outros estados. O primeiro é uma formação cultural influenciada pelo CPC da UNE. O CPC teve como objetivo a “defesa de uma arte nacional-popular, que colaborasse com a desalienação das consciências”, difundindo a cultura nacional para todas as classes (RIDENTI, 2000, p. 91). Como era um movimento ligado aos estudantes, houve CPCs em diversos estados e, além disso, havia a UNE volante, um projeto que, como podemos perceber, difundiu um tipo de pensamento de busca pelas raízes de nossa cultura por vários estados e teve importância na trajetória de vários artistas.

Falar o povo, pelo povo, dar a palavra ao próprio povo, as variantes e debates eram muitos, mas o centro continuava sendo a busca das raízes do autêntico homem do povo, cuja identidade nacional seria completada verdadeiramente no futuro, no processo da revolução brasileira. Essa busca do nacional e popular marcou os filmes dos anos 60, particularmente o Cinema Novo (RIDENTI, 2000, p. 102).

Diretamente relacionada a tudo isso está também a ligação das manifestações artísticas a buscas pelas raízes culturais, com os estudantes crescentemente preocupados com as artes que estavam cada vez mais interligadas, como teatro e música. As universidades ocupavam lugar central nesse contexto, pois lá era possível pensar as artes. De outro lado, a memória de Geraldo Azevedo e dos outros artistas mostra uma possibilidade de ocupar um meio de comunicação que ainda engatinhava e, por isso, abria espaço para artistas ainda amadores e locais para compor a programação.

1.4.4 A vida em Brasília

Outro local que teve importância para nossos entrevistados foi Brasília. Em função da ligação com a universidade e por ser uma cidade que estava em crescimento, ela atraiu jovens em busca de um curso universitário e de emprego. Dentre os entrevistados, Fagner, Fausto Nilo, Têti e Rodger passaram por lá. Já Climério e Clodo construíram carreira como professores da UNB e ainda moram na cidade.

A Universidade de Brasília foi inaugurada em 21 de abril de 1962. Era uma instituição que surgia com a promessa de reinventar a educação superior e formar profissionais engajados. O espaço atraiu pesquisadores de vários estados, uma vez que eles eram necessários para formar o corpo docente e discente. Os artistas aqui pesquisados foram para a capital federal em função das possibilidades que a universidade abria naquele momento.

Ana Maria Bahiana (2005, p. 41), ao falar sobre a música na década de 1970, comenta o papel importante das universidades na formação de quadros para a música brasileira: “A ascensão do compositor de formação universitária – vale dizer classe média urbana em seu estrato superior, que constitui a maior parte da população das universidades brasileiras”. Ela cita nomes que nas décadas anteriores aos anos 1970 iniciaram cursos de ensino superior: Tom Jobim, Chico Buarque e Carlos Lyra (arquitetura); Edu Lobo (direito); Gilberto Gil (administração); e Caetano Veloso (filosofia).

Portanto a formação universitária - não propriamente os bancos das faculdades, que todos abandonaram a meio do caminho, assim que a música se tornou uma profissão, mas o ambiente em torno das universidades, a circulação de idéias - está no 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 - ainda mais que a crítica constante, em profundidade, surgida em meados dos anos [19]60, é, também, de extração universitária. 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. Observar o que aconteceu com a “música universitária” no Brasil dos anos [19]70 é observar o que aconteceu com a classe média e com a universidade brasileira nesta década (BAHIANA, 2005, p. 41).

Como podemos ver, as universidades eram um local de trocas de experiências e, por vezes, o espaço onde esses artistas podiam dar seus primeiros passos como profissionais da música, principalmente pelos festivais que produziam. Na geração aqui apresentada, a universidade é um ponto central na maioria dos depoimentos. Vamos

observar, então, as memórias de nossos entrevistados sobre a importância da cidade e da universidade em suas trajetórias. Fausto Nilo (2013), por exemplo, já estava em Brasília a trabalho quando fez sua primeira música junto com Fagner:

Eu só fui fazer letra de música em [19]72, em Brasília, por conta de uma solicitação do Fagner, fizemos uma música chamada *Fim do Mundo*, ele que insistiu que a gente poderia, ele tem uma versão diferente disso, ele acha que a gente fez a primeira música no Rio de Janeiro, eu passei por lá uma época, eu não sei dizer, pode ser até que ele tenha razão... mas eu quero dizer que eu comecei a fazer letra de canções com o Fagner e, em seguida, o Petrúcio me pediu uma letra e eu mandei por uma carta, eu morava em Brasília, depois o Ednardo esteve em Brasília e me sugeriu fazer uma canção e eu fiz com ele uma chamada *Trem do Interior* e daí meu trabalho foi se desenvolvendo, que eu tive muita sorte que eu fui gravado logo, essas três músicas foram gravadas.

Ele lembra os primeiros passos da sua trajetória enquanto compositor. Até então, Fausto trabalhava na área da arquitetura e dava aulas na universidade. É possível notar que ele comenta que há duas versões para a história de sua primeira composição, duas possibilidades que aparecem diante de uma memória que recorda um acontecimento mais de quatro décadas depois. Entretanto, o objetivo aqui não é narrar a história “certa”, mas, sim, entender que, mesmo em Brasília, os artistas cearenses continuavam próximos.

Téti (2013) lembra, em seu depoimento, que na sua cabeça tudo ainda era muito amador e que foi natural a aproximação dos artistas ao chegarem em Brasília. Ela e Rodger foram para a cidade pois ele estava cursando mestrado na UNB. Quando chegaram, já havia alguns cearenses lá, como Fausto Nilo e sua esposa, a pianista Mércia Pinto. Depois, Fagner passou uma temporada na capital federal, onde faria o vestibular. A cidade crescia, e Téti fala que foi quando começaram a ter os festivais locais.

A artista lembra de um dos primeiros festivais, no qual Fagner levou boa parte dos prêmios. Conforme a biografia do cantor, ele foi para Brasília em 1971, cursar administração na UNB. Lá, ficava entre a casa das irmãs advogadas. A biografia conta também que nessa época Fausto Nilo morava na cidade e dava aula de arquitetura na universidade. E esse foi o momento de aproximação dos dois (ECHEVERRIA, 2018, p. 78-79).

Ainda segundo sua biografia, Fagner, em 1971, se dedicou muito mais à música do que ao curso superior. Participando do Festival de Música Jovem, ganhou vários prêmios, como o primeiro lugar com a música *Mucuripe* (parceria com Belchior); o

sexto lugar com *Manera Fru Fru Manera* (com Ricardo Bezerra), que deu ao cantor o prêmio de melhor intérprete e melhor arranjo; além do prêmio especial do júri com *Cavalo Ferro* (também parceria com Ricardo Bezerra). Fagner foi se tornando conhecido na cidade e as oportunidades foram ficando limitadas em decorrência da concentração da indústria fonográfica estar no eixo Rio-São Paulo. Depois de passar nas matérias, trancou o curso e comunicou ao pai, em 18 de julho daquele ano, que iria para o Rio de Janeiro (ECHEVERRIA, 2018, p. 86-91).

O mesmo festival em que Fagner angariou vários prêmios em 1971 teve, em edição posterior, a participação de Clodo (2013), que narra como foi:

No meu caso teve um fato que aconteceu que foi o seguinte: em 1972 tinha um festival aqui no Colégio Padre Ceub, que é uma universidade particular, eu era aluno da UNB, mas tinha um festival aqui. Em 1971 o Fagner ganhou esse festival, ele ganhou os quatro primeiros lugares, o primeiro foi *Mucuripe*, o segundo eu acho que foi *Cavalo de Ferro*, sei lá, ganhou os quatro lugares e o melhor intérprete, ganhou todos os prêmios do festival de (19)71, eu não conhecia o Fagner. Em 1972 eu entrei com duas músicas, uma chamava *Placa Luminosa*, que era minha e do Zeca Bahia, esse parceiro que eu te falei, e a segunda chamava *Sino, Sinal Aberto*, que era só minha e botamos um grupo de baile, rock pesado para defender essas músicas no festival, e aí eu ganhei, nós ganhamos. Eu ganhei primeiro e segundo lugar e eles ganharam melhor intérprete, então nós ganhamos os principais, e eles ganharam melhor arranjo, então nós ganhamos os quatro prêmios do festival. Nós ganhamos no ano seguinte e o Fagner estava no júri, entendeu? Como ele tinha ganhado no ano anterior, ele foi convidado para o júri, e aí eu conheci o Fagner, que embora a gente morasse em Brasília, ele e nós a gente nunca tinha se encontrado, eu nunca tinha visto o Fagner pessoalmente. Nesse festival a gente se conheceu, ele tinha uma irmã aqui que ele vinha sempre e a gente se encontrava e tal. Depois desse festival a gente ficou amigo.

Um trecho da memória de Clodo (2013) que marca bastante a influência e o motivo dos jovens nordestinos terem ido para Brasília é o seguinte: o artista lembra de pensar que a capital federal tinha o clima “aqui é o futuro” e “aqui não tem tradição”, “aqui é tudo novo”. Era um lugar onde tudo estava por fazer, um lugar próspero que captava jovens de vários locais, em específico da região Nordeste, e onde as oportunidades ainda não eram muitas.

E esses foram os motivos para que parte dos artistas aqui pesquisados passasse por Brasília. Como pode ser visto, as trajetórias de todos os que estiveram por lá têm ligação com a universidade. E conforme já referenciado, essa geração levou não apenas uma influência de diversos gêneros musicais, mas também a influência intelectual presente na academia naquele momento.

Ecléa Bosi (1994, p. 81), ao abordar a memória como função social, nos lembra que

uma lembrança é um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reaparição.

A faculdade de relembrar, destaca a autora, exige um espírito desperto, “a capacidade de não confundir a vida atual com a que passou, de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora” (BOSI, 1994, p. 81). O ato da rememoração traz nostalgia, lembranças de momentos que marcaram as trajetórias, seleção da narrativa, tristeza pelos amigos que partiram. O que apresentamos aqui são as trajetórias de vida, pois a entrevista foi sendo construída através da relação do entrevistador e do entrevistado. Lembranças foram surgindo e uma colcha de retalhos foi sendo confeccionada. Como cada um dos narradores lembra e rememora o caminho trilhado, eles trouxeram para a narrativa fragmentos da memória que consideram relevantes. São depoimentos que nos ajudam a ter dimensão dos acontecimentos para que, assim, possamos entender de que maneira os artistas que compõem essa formação cultural reelaboram suas vivências décadas depois. E é dessa maneira que surgem os relatos, de uma seleção de memórias do vivido que redimensionam o lugar ocupado por cada um deles nas narrativas, com depoimentos que surgem como uma ponte ligando o passado ao presente. Lugares que não existem mais aparecem, por vezes, com riquezas de detalhes, enquanto nomes de amigos que já não estão mais vivos aparecem nos relatos em destaque, ao passo que outros colegas que foram importantes no início também são evocados e nos fazem ter certa dimensão do momento lembrado.

1.5 A ida para o “Sul Maravilha”

Mesmo que Brasília fosse a cidade do futuro, não era possível, naquele momento, construir uma carreira artística no local. Quem quisesse seguir a trajetória como cantor e ser conhecido em âmbito nacional deveria rumar para o Rio de Janeiro ou São Paulo — e foi isso que esses artistas fizeram.

O pesquisador Paulo Fontes (2008, p. 43), ao falar sobre “um Nordeste em São Paulo”, lembra que a grande migração de trabalhadores das regiões rurais foi um dos

fatos marcantes da história social brasileira na segunda metade do século XX. O autor destaca a região metropolitana de São Paulo como a principal receptora e o Nordeste como região de origem de grande parte dos migrantes. Dessa migração, a figura do trabalhador nordestino “escapando da fome, miséria e, periodicamente, das secas chegando à metrópole industrial em busca de emprego e melhores condições de vida” construiu uma imagem da migração no imaginário brasileiro.

Após a Segunda Guerra Mundial, a economia agrícola do Nordeste sofreu com grandes dificuldades. A estrutura agrária secular baseada no latifúndio, com baixo grau de produtividade, evidenciava um esgotamento e se mostrava incapaz de acompanhar o desenvolvimento do Centro-Sul do país. Soma-se a isso a dificuldade de acesso à terra por parte do trabalhador e uma crise do sistema de arrendamento e parceria, que dificultava a vida da população com menos recursos. Essa dificuldade gerava, algumas vezes, o deslocamento do sertão para o litoral e, em outras, as migrações interestaduais. Foi construída, então, pela intelectualidade brasileira, a imagem da zona rural nordestina como um local de atraso. Para o Brasil, superar o subdesenvolvimento deveria ser uma das questões a ser resolvida. Nesse contexto, apareceram algumas propostas em torno da reforma agrária, presentes no debate político dos anos 1950 e 1960 (FONTES, 2008, p. 48).

A inauguração da rodovia Rio-Bahia diminuiu as dificuldades de deslocamento do Nordeste para as regiões mais ao Sul do país. Com a expansão da malha rodoviária, os migrantes passaram a usar as estradas para o deslocamento. Em 1950, apenas 12% deles entraram em São Paulo pelas rodovias, mas, dois anos depois, esse número já havia subido para 38%. Um símbolo do transporte dos trabalhadores nordestinos foram os caminhões conhecidos como paus de arara.

Muitos dos caminhões que realizavam o comércio de mercadorias de São Paulo e Rio para os estados ao Norte, voltavam carregando pessoas em condições bastante precárias. Sentadas em pranchas colocadas transversalmente na carroceria dos veículos (como num “poleiro”, daí a denominação dada à condução), os viajantes cruzavam milhares de quilômetros durante dias em uma situação absolutamente desconfortável e perigosa (FONTES, 2008, p. 50-51).

O transporte era precário e o risco de acidentes era fartamente relatado pelos jornais do período. A legislação proibia esse tipo de transporte, mas, mesmo assim, ele era amplamente utilizado. Muitas vezes, o dono do caminhão trabalhava também como agenciador de trabalhadores que fariam a migração para o Sudeste, em algumas

ocasiões diretamente até determinado fazendeiro. As condições insalubres enfrentadas por parte dos migrantes foram centrais na construção do imaginário sobre a região Nordeste e seus moradores, com trens e caminhões lotados e uma jornada extensa que “compunham uma dramática imagem dos migrantes em busca da “terra prometida” paulista” (FONTES, 2008, p. 50-53).

Mesmo com experiências migratórias próximas, Paulo Fontes (2008, p. 69) nos lembra que existiam diferenças consideráveis entre os migrantes nordestinos. Entretanto, ao chegarem em São Paulo, diversas vezes eram denominados de forma genérica, em referência aos seus locais de origem, como “sertão”, “Bahia” e “Nordeste”. Além de serem provenientes de diferentes estados da federação, o interior nordestino é composto por variadas sub-regiões, com características socioeconômicas e culturais diferentes, porém, em São Paulo, era comum terem suas diferenças homogeneizadas. Todos “os nortistas” chegavam a ser chamados de “baianos”, o que acabava não sendo aceito pelos migrantes e, conseqüentemente, acarretava brigas. Visões preconceituosas e extremadas foram sendo reforçadas por jornais e discursos de políticos e de estudiosos.

A figura do retirante miserável e faminto, premido pelas condições econômicas e ecológicas do sertão nordestino, fugindo desesperada e desorganizadamente da seca prevaleceu no imaginário social do período como a mais representativa do migrante, embora, como vimos, ela corresponda a uma parcela razoavelmente minoritária do total de trabalhadores que se deslocaram para as capitais do Centro-Sul do país (FONTES, 2008, p. 75).

Albuquerque Júnior (2011, p. 79), no seu livro clássico *A invenção do Nordeste*, atenta para a realidade do que chamamos de Nordeste, que é múltipla em suas trajetórias, práticas e costumes. Contudo, é o apagamento dessa multiplicidade que nos permite pensar essa unidade imagético-discursiva que vemos hoje. Ele lembra que no início da década de 1920, os termos Nordeste e Norte ainda eram usados como sinônimos, mostrando, assim, que a ideia de Nordeste não havia sido institucionalizada.

A busca das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva à necessidade de inventar uma tradição. Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior; busca-se conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais. A manutenção de tradições é, na verdade, sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia de perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 90).

A imagem do Nordeste foi construída, então, em contraponto à do Sul. Se à primeira era creditado o local do atraso, na segunda vemos a imagem criada de modernidade e crescimento. E era essa imagem estereotipada que os migrantes carregavam — aqui, citamos não apenas os de baixa renda, mas também os de classes mais abastadas. Não foi incomum, durante as entrevistas, ouvir relatos desse estranhamento em relação aos artistas nordestinos, como preconceitos e situações constrangedoras que eram relacionadas ao local de nascimento deles. Isso mostra que, mesmo que fossem pertencentes a famílias de classe média e tivessem nível superior, na maioria das vezes, a questão da região era algo que pesava sob o olhar de uma sociedade preconceituosa.

Valéria Barbosa de Magalhães (2017, p. 7-8), em apresentação de livro sobre história oral e migrações, fala que, ao analisar os trabalhos da área, é possível observar que a entrevista é um dos principais recursos metodológicos das pesquisas, sendo usada como fonte principal e como fonte complementar de formas diversificadas nos estudos migratórios.

Como já observamos anteriormente, os nossos artistas entrevistados, em sua maioria, eram pertencentes às camadas médias da população, mas isso não fez com que eles não enfrentassem o preconceito e uma visão estereotipada durante suas trajetórias. Como pôde ser lido, foi criado um forte imaginário a respeito da região e de seus moradores. Essa imagem cristalizada acompanhou esses artistas, seja pela indústria cultural querer enquadrá-los como regionais, seja evocando signos da região em clipes e capas de discos. Inclusive, lembram essa imagem do Nordeste para a qual Albuquerque Júnior (2011) chama atenção.

Partiremos, agora, para o relato dos artistas sobre suas saídas do Nordeste e, em certos casos, como visto, de Brasília para o eixo Rio-São Paulo, observando que, apesar do encontro nos grandes centros, nem todos foram inicialmente com interesse artístico. Alguns, por exemplo, foram por motivos de trabalho ou já depois dos companheiros estarem instalados. Aqui, atentamos para a formação das redes de sociabilidade criadas pelos artistas, como será possível observar em seus depoimentos. Não apenas entre artistas do mesmo estado, mas algo amplo. Foi nessa chegada que as trajetórias dos 19 artistas entrevistados foram se conectando de algum modo. Se em outras fases de suas carreiras temos outras fontes para mapear os acontecimentos, como jornais, esse momento da diáspora só pode ser recontado através das memórias ou de documentos pessoais, como cartas.

O primeiro depoimento é o de Geraldo Azevedo (2014), que, como citamos, foi o primeiro dos 19 que foi para o Rio de Janeiro — com uma situação mais tranquila, a princípio, pois tinha sido convidado para compor a banda de uma cantora que já tinha uma carreira consolidada. Portanto, ele chegou como músico:

Ela [Eliana Pittman] recebeu esta proposta que veio de um cara de um teatro do Rio de Janeiro chamado Amauri Rocha... hoje tem até um teatro com o nome dele. Ele tinha um teatro chamado Teatro de Bolso no Rio de Janeiro. E convidou a Eliana Pittman para fazer um show neste teatro. Naquela temporada. E ela só pensava em convidados especiais e ela pensou logo em mim. Naquele magrelo, ela me chamava só de magrelo. “Aquele magrelo lá de Pernambuco, eu quero ele”. E ela batalhou muito, eu não quis vir não. Eu não tinha planejamento artístico. Eu fazia aquilo ali por amor à música, mas não tinha planejamento para ter uma carreira. Não. Eu estava ali até para preencher o meu tempo de coisas, mas não tinha este sonho e vim para o Rio de Janeiro. Alguns companheiros meus tinham este sonho. Ir para o Rio, tanto que eles ficaram chateados. “Pô, rapaz, todo mundo quer ir para o Rio de Janeiro e só você não quer”. O fato é que até o final eu não quis. Mas eles ficaram tão indignados que eles mesmo fizeram o enxoval para mim, compraram roupa. Estes amigos todos, a Margarida, Teca Calazans, Hilda Brasil. De tanto ela [Eliana Pittman] insistir, ela disse: “A passagem está indo aí e a estreia é tal dia”. E eu não respondia. E terminou que me empurraram para dentro de um avião que eu nunca tinha entrado. Foi a primeira vez que eu peguei um voo de avião. E fui para o Rio de Janeiro e por incrível que pareça nunca mais sai de lá.

O cantor lembra ainda da sua primeira canção gravada, uma parceria com Carlos Fernando, *Aquela Rosa*. Ela foi gravada por Eliana Pittman e Teca Calazans²⁵.

E é até uma coisa inusitada que a primeira vez que eu ouvi a minha música tocando no rádio eu estava com Teca Calazans e a gente estava entrando no táxi. A gente entrou no táxi e começou a tocar e a gente falava com o motorista: “Olha a minha música, sou eu a tocar. Sou eu cantando, a música é minha”. E quando terminou a música: “Ouvimos Teca Calazans, *Aquela Rosa*, de Geraldo Vandrê”. Ou seja, já comecei sendo irreconhecível (GERALDO AZEVEDO, 2014).

Outro artista que narra a ida para os grandes centros é Ednardo (2014). Ao ser questionado sobre por que quis se mudar, ele diz:

Porque naquele tempo, Daniel, não tinham condições legais, legais que eu digo, o seguinte: Fortaleza você fazia dois, três shows e esgotava a cena, entendeu? Você tem que entender que isso aí era década de 1970, né? Final de 1969, 1970, não tinha casas de shows, não tinha, por exemplo, o Brasil todo já tinha se acostumado a consumir tudo o que vinha através de videoteipe, através das redes de televisão, então a gente decidiu, disse assim:

²⁵ As duas gravaram a canção em 1968. Teca Calazans em um compacto simples e Eliana Pittman no LP *Eliana ao Vivo*.

“Se é lá que estão fazendo as coisas, é para lá que nós vamos” (risos). É lógico, é objetivo.

Ao ser perguntado sobre todos terem ido juntos, Ednardo (2014) conta que foi cada um a seu tempo. E segue: “Veio Belchior, veio eu, Fagner, Rodger, Tėti, Jorge Mello, deixa eu ver, bicho, muita gente ao mesmo tempo. Muita gente”.

Rapaz, eu vinha uma vez em 1969, passando pela Bahia, vim para o Rio de Janeiro, depois voltei, aí em 1970, para 1971, eu disse assim: “Pronto, larguei o emprego da Petrobras, larguei a Petrobras e pronto”, aí vim para cá de vez. Agora, eu vim aqui, eu e minha energia, mas já tinham outros camaradas aqui, né?

Em 1972, em função dos trabalhos acadêmicos de Rodger, ele e Tėti se mudaram para São Paulo e a casa deles serviu de ponto de apoio para os outros artistas que estavam, naquele momento, buscando a carreira artística. Em São Paulo, reencontraram pessoas que conheceram quando apresentavam um programa em Fortaleza — e foi assim que surgiu o primeiro convite para que gravassem o disco coletivo *Meu Corpo Minha Embalagem Toda Gasta Na Viagem - Pessoal do Ceará*. O convite surgiu em 1972 e o disco saiu no ano seguinte. Em 1973, Tėti e Rodger voltaram para Fortaleza em função do trabalho, mas, em 1974, retornaram para São Paulo (TÉTI, 2013; RODGER, 2013).

Jorge Mello (2013) narra a mudança dele e de Belchior:

E o Ednardo, nessa época, foi dirigir um programa chamado *Show do Mercantil* [em Fortaleza] na mesma TV, no outro dia, a gente no sábado, e no domingo, o Ednardo com o *Show do Mercantil*, levando nós também, toda a rapaziada circulando nos dois programas. E a concorrência dos dois programas era muito saudável. Quando um lançava um artista novo, ele não vinha para cá a não ser três meses depois, quando todo mundo já conhecia o nome dele e tal, uma intérprete nova e tal. E a gente curtia esses dois espaços. Ednardo produzindo um, e eu e Belchior produzindo o outro. E aquilo foi a prova de que ia dar certo alguma coisa, que a gente discutia onde? No Anísio [bar]. Um dia, a Cidinha [Campos] veio e a gente levou a Cidinha ao Anísio. Ela viu tudo aquilo, aquela mágica, foi um fim de semana maravilhoso. Ela disse para mim: “Por que você não vai?”. Eu era o arranjador de algumas coisas e era o que conhecia música e tinha experiência em produção. A Cidinha disse: “Eu preciso de você no Rio, quero você no meu programa”. Era com o programa no auge do sucesso da *Cidinha Livre* e *Dia D de Cidinha* na TV Tupi do Rio, direção do Manoel Carlos, diretor da Globo. Hoje, da Globo [autor de] novela. E eu disse para ela: “Puxa, eu vou!”. Avisei ao Belchior: “Rapaz, a Cidinha me quer!”. Ele disse: “Bicho, estou indo! Eu já vou agora”. Nós mandávamos lá da TV do Ceará, mandaram o cachê do Belchior, o mesmo cachê que ele tinha junto comigo. Ficou recebendo os três meses que ele veio antes. A gente mandando o cachê e utilizando ele como repórter, mandando os contatos de notícias para nós. As notícias mais singelas: “Ah, hoje eu estive com Torquato Neto na praia”. A

gente: “Belchior, do Rio de Janeiro está muito bem, esteve com Torquato Neto na praia”, dizia no programa para criar essa mística. Três meses depois, eu fui. Eu vim para o Rio, motivado pelo convite da Cidinha Campos. Assim, antes desses três meses, eu vim ao Rio de Janeiro fazer o programa da Cidinha como convidado, um programa especial. Cantei várias músicas no programa dela, com orquestra do Maestro Cipó, no Rio de Janeiro e nesse programa eu levei o Belchior para a plateia e apresentei à Cidinha. Ao voltar, ele já tinha um caminho profissional andando. E eu voltei dizendo: “Daqui a três meses, sou eu!”. Por isso, Belchior veio em novembro e eu em maio, em abril.

O artista cita ainda a peça *O Morro do Ouro*, que eles montaram no Rio de Janeiro e que tinha trilha dele e de Belchior. Segundo Jorge Mello, essa montagem foi feita em 1972 e, logo depois, ele foi chamado para trabalhar na TV Tupi do Rio de Janeiro: “Fui chamado para a TV Tupi. E na Tupi do Rio, quando eu trouxe o Fagner e o Cirino, que ficou todo mundo morando lá no meu apartamento lá no Rio de Janeiro, que era meu e da Têca [Melo], todos eles lá, eu metia eles em todos os papéis na TV Tupi” (JORGE MELLO, 2013). Ou seja, a casa do cantor foi outro ponto aglutinador dos artistas que estavam, naquele momento, tentando se firmar na carreira artística.

Sobre a ida para o Rio de Janeiro, Wilson Cirino (2017) lembra:

Aí mais ou menos em dezembro dos anos de 1970, aí eu saí. Passou mais uns três meses de quando eu saí do Exército e em seguida eu fui para o Rio de Janeiro fazer o nosso movimento, né? A princípio, eu morava na casa do meu parceiro, que é o Sérgio Costa, que eu falei, e aí começou tudo aí, porque era lá que a gente se reunia para fazer as músicas, aí ali todo dia estava o Belchior, ia lá, daqui a pouco chegava o Fagner, o Jorge Mello, que foi um dos primeiros, eu e o Sérgio Costa.

O cantor comenta, depois, nomes de pessoas que ajudaram os artistas naquele início. Segundo ele, foram os mesmos que ajudaram a “galera” da Jovem Guarda e da Tropicália. Cirino lembra de nomes como Carlito Maia, Reynaldo Zangrandi e José Carlos Magaldi.

Vale mencionar que em 1971, ele, junto com Fagner, conseguiu emplacar pela RGE um compacto simples. Cada um cantava uma faixa. Na biografia de Fagner, o capítulo que narra o episódio da gravação desse compacto e da estadia do cantor na nova cidade é nominado de “Rio de Janeiro, tempos difíceis”. Diferentemente da memória de Cirino (2017), que diz que ele foi morar na casa de Sérgio Costa, o livro fala que, em julho daquele ano, Fagner desembarcou no Rio de Janeiro para morar com Belchior, Cirino, Jorge Mello e Rui Pimentel em uma quitinete na rua Barata Ribeiro, 502, apartamento 805, em Copacabana. O livro mostra também uma carta de Fagner

para sua mãe, na qual ele falava que andava junto com Cirino e Belchior para todo lado e que tinha conhecido muita gente com a ajuda de Belchior, além de que na segunda iria à casa de Cidinha Campos e, na terça, à casa de Chacrinha (ECHEVERRIA, 2018, p. 97-98).

A autora explica que muitos passos de Fagner foram registrados nas cartas para os pais, tanto que trechos delas são reproduzidos no livro. Os nomes de Reynaldo Zangrandi, José Carlos Magaldi e Carlito Maia, citados por Cirino, aparecem também na biografia como pessoas importantes que Fagner conheceu na estadia no Rio de Janeiro. Ainda escrevendo sobre as cartas, a biógrafa relata que no dia 28 de outubro de 1971, Fagner narrou aos pais a alegria de ter gravado o compacto em um grande estúdio de São Paulo ao lado de Cirino e que ele tinha certeza que o disco iria acontecer — mas não foi o caso (ECHEVERRIA, 2018, p. 100-102). O cantor fala, em entrevista para o trabalho, sobre as dificuldades que encontrou no início da carreira:

Eu fui primeiro para o Rio, saí do festival de Brasília e fui pro Rio e ficamos lá um período, conhecendo as pessoas, passando aquela dureza toda e depois chegou um momento que a gente não segurava mais no Rio e fomos pra São Paulo porque o Belchior arranhou um amigo que tinha uma casa. Esse cara era um cineasta, muito rico e ofereceu essa casa pra gente ficar lá, o que eu imagino que ele abriu essa casa era na condição da gente musicar os filmes dele. E nós ficamos lá, mas foi um período também muito ruim e um dia eu resolvi voltar para o Rio pra depois ir embora pra Brasília. Chegou um momento que eu não aguentei, era muito garoto no meio daquela confusão, estava um “Deus nos acuda” terrível assim e muita batalha, muita coisa e eu realmente não segurei e estava voltando pra Brasília, passei no Rio quando através de uma fita que eu tinha deixado com o Menescal, a Elis escutou essa fita e quando eu passei pelo Rio ela já estava ensaiando essas músicas. Então eu fui abordado por uma pessoa na praia que me disse: “Pô, tá todo mundo atrás de você, a Elis tá cantando as suas músicas, você agora é o cara”. Então assim começou, depois eu comecei a frequentar o teatro, até que eles [Elis Regina e Ronaldo Bôscoli] me levaram pra morar na casa deles (FAGNER, 2013).

Amelinha (2013) conta que foi morar em São Paulo em uma república e logo conseguiu emprego em uma multinacional do ramo petroquímico. Ela comenta que era época de ebulição cultural e de todos os cearenses chegando, além de que o trabalho era algo que sabia que não queria seguir. Começou a namorar um estudante de arquitetura, o Maxim, muito ligado à cultura. A cantora lembra que “aí eu já participo de uma coisa que eu ainda nunca tinha contado, vou contar para ti, nunca falei isso, eu participei de uma bienal de artes de São Paulo que era inclusive, era para um professor do Maxim”. E continua: “Eu fiquei assistindo o audiovisual, eu fiquei assistindo e eu botei fone no ouvido, o microfone e eu fui fazendo um vocalize entendeu? Aí eu fiz um vocalize em

cima daquilo e ficou muito bonito, eles gostaram muito, Augusto de Campos gostou”. Amelinha (2013) explica que houve algumas idas e vindas até que ela ficasse em São Paulo. Depois de casada, passou a receber os amigos cearenses em casa:

Aí essas coisas [foram] acontecendo, eu fui casada com Maxim, eu já tinha, antes eu tinha morado com minha irmã, depois me separei da minha irmã, fui, e me casei, fui morar na minha casa com Maxim, nessa casa aí eu recebo todos os cearenses, Fagner, Ednardo. Fagner já se hospedava lá, ficava direto, né, porque era meu irmãozão e que morava no Rio então ele ficava hospedado lá ia lá fazer coisas importantes da carreira dele e o Ednardo já estava casado com a Rosane, o Belchior estava lá namorando, morava numa casa na Oscar Freire, que hoje é aquele boulevard todo de compras, porque tinha os mecenas²⁶ em São Paulo.

Ela lembra que o grupo tinha um mecenas, fato também recordado por Fagner. É comum ver nas falas dos artistas que, além de eles próprios receberem os colegas que, naquele momento, não tinham residência nos grandes centros, outras pessoas entusiastas da música brasileira também faziam o mesmo, como o cineasta citado por Fagner e o mecenas citado por Amelinha.

Clodo (2013) conta que em 1975 passou uma temporada morando na casa de Rodger e Têti:

Então, eu morei um ano na casa do Rodger. O Ednardo tinha saído do trio e eu morei na casa deles e fiz umas 50 músicas com o Rodger nessa época, das quais até a gente gravou várias, ele gravou *Barco de Cristal*, *Ponta do Lápis*, um monte de música que a gente fez nesse período que eu estava no Rodger, isso antes de Clodo, Climério e Clésio.

²⁶ Amelinha cita os nomes do Francês Simon e da jornalista Ireda Cardoso, que disponibilizaram uma casa que estavam reformando para alguns dos jovens cantores morarem enquanto acontecia a obra. Outros nomes aparecem como incentivadores dos jovens do Ceará, tanto nas memórias quanto nos livros biográficos. O casal de judeus Nestor Bergamo e Antonieta, donos da Móveis Bergamo, também aparecem como incentivadores. Na biografia de Fagner, eles são citados como o casal que indicava os jovens cantores para cantar nas casas da elite paulistana e animar as festas. Os artistas iam de ônibus para as apresentações. Nesse período, 1971, moravam no Rio de Janeiro, no mesmo apartamento, Belchior, Cirino, Fagner, Jorge Mello e o radialista baiano Rui Pimentel. Foi Antonieta quem levou Fagner e Cirino para a gravadora RGE, onde gravaram seu primeiro compacto. Essa ponte entre os artistas e a gravadora também é lembrada por Cirino durante a entrevista. Em outubro de 1971, eles estavam morando em São Paulo, dessa vez em uma casa emprestada pelo cineasta Mario Kuperman, filho de imigrantes poloneses judeus, no bairro dos Jardins, e, segundo consta na biografia de Fagner, Antonieta Bergamo deu os móveis, tapetes e roupas de cama (ECHEVERRIA, 2019, p. 97-103; CIRINO, 2013). A casa de Mario Kuperman aparece na biografia de Belchior, escrita por Jotabê Medeiros. Segundo consta, a casa ficava na rua Oscar Freire, ao lado da residência em que o cineasta morava, uma casa que estava em obras. A mudança do artista aparece datada como 1975, período em que o cantor estava sem renda, após fracasso de seu projeto inicial. Na biografia, a casa é considerada uma espécie de república de cearenses. Outro nome que aparece na biografia do compositor de *Como Nossos Pais* é o de Antonieta Bergamo, apresentada como mecenas e socialite no texto (MEDEIROS, 2017, p. 63-65). Fato é que, além das casas dos cantores já estabelecidos nas cidades, os artistas contaram também com mecenas que os ajudaram. Somado a isso, o trânsito entre o Rio de Janeiro e São Paulo também pode ser observado, já que os artistas naquele momento estavam em busca das oportunidades.

Climério (2013) explica o que fazia na mesma época:

É, o negócio é o seguinte: eu fui morar, fui morar não, eu fui a São José dos Campos trabalhar no Instituto de Pesquisas Espaciais para fazer pós-graduação, fazer o mestrado lá. E o mestrado não saiu. Na brincadeira eu fiquei cinco anos lá esperando o mestrado, mas terminou. Mas houve a oportunidade de, como o Clodo estava lá morando com o Rodger, eu fui várias vezes a São Paulo encontrar com ele e terminei conhecendo o Ednardo e ficamos amigos e começamos a tentar fazer parcerias juntos.

Xangai (2016) fala que sua chegada no Rio de Janeiro foi em 1973. O cantor lembra que tocou em vários lugares e foi conhecendo pessoas, como Geraldo Azevedo, com quem compôs até trilha para cinema, para o filme *Ajuricaba, o Rebelde da Amazônia*, longa-metragem brasileiro do gênero drama dirigido por Oswaldo Caldeira, em 1977, com roteiro de Oswaldo Caldeira e Almir Muniz. “E gravei uma música para novela, música de Geraldinho Azevedo e Carlos Fernando, a novela *Sinhazinha Flor*. Eu sei que eu fui me projetando de alguma forma e cantando aqui, acolá”. Como observado, o cantor foi construindo sua carreira e fazendo parcerias até que surgiu o convite para gravar o primeiro disco.

Robertinho de Recife (2018), que tinha uma banda “meio que espiritual”, que tocava na igreja, lembra que:

E o Fagner viu, pois estava na igreja lá, e ele enlouqueceu, subiu em cima do palco, que eu tinha um órgão nosso, e ele começou a cantar e não sei o quê. Falou: “Pô, quero levar esses caras para lá”. Só que os caras não puderam, mas ele falou: “Eu quero levar o Robertinho”. Falou: “Você vai para o Rio comigo, não sei o quê, blá blá blá”. E eu vim com ele para cá.

O ano era 1976. Robertinho chegou a dividir a casa com Fagner e, durante muito tempo, tocou com ele. Não à toa, foi um dos primeiros artistas que lançou um LP depois que Fagner foi convidado para ser diretor artístico da CBS.

Mirabô Dantas (2013) narra o estranhamento ao chegar em um grande centro. Ele fala que no início da década de 1970 resolveu se mudar, pois em Natal não tinha gravadora, nem estúdio, então, seria impossível seguir a carreira artística:

Aí fui em São Paulo, fui morar no Copan em São Paulo, conhece o Copan São Paulo? É uma selva de pedra que moram 5.600 pessoas. É um prédio feito por Niemeyer que ele tem forma assim um “S”, você sabe que ele é conhecidíssimo, não é? E eu fui morar nesse prédio porque Dario Varela, meu parceiro e companheiro aqui de Natal, tinha ido trabalhar na Veja, correspondente da Veja aqui e era jornalista e ele foi pra São Paulo e ele disse: “Já que eu sou correspondente quero morar lá em São Paulo, talvez a Veja me aproveite”. A Veja aproveitou ele lá. Ele ficou morando em um apartamentozinho no Copan, aí ele liga pra mim e diz: “Vem, cara, aqui pelo menos você...”, eu fui morei um ano e meio em São Paulo no Copan, depois

saí do Copan, fui pra Cesário Mota, que é a Rua da Santa Casa, depois eu achei São Paulo muito frio e fui morar no Rio de Janeiro.

E foi no Rio de Janeiro que, por coincidência, conheceu Fagner, de quem é amigo até hoje e com quem chegou a fazer parcerias. Quando foi morar no Rio de Janeiro, já casado com Odaíres, irmã de Terezinha de Jesus, ele ficou hospedado na casa de Grace, outra irmã delas — e no mesmo prédio morava Afonsinho, jogador de futebol e estudante de medicina.

Então a casa de Afonsinho, quando eu fui morar no prédio era vizinho à casa de Greice, a minha cunhada, e a gente se conheceu ali, então, Capinam se hospedava lá na casa de Afonsinho, olha bem eu conheci Capinam aí. Fagner foi morar no mesmo prédio, morava no terceiro andar acima, não sei, não me lembro, acho que Moraes Moreira. Novamente eu cai num lugar onde só tinha o pessoal da música (MIRABÔ, 2014).

Portanto, “por conta de razões do destino”, Mirabô foi morar em um local onde pôde estreitar seus laços artísticos. Terezinha de Jesus, que era cunhada dele, também relata sua mudança. A intérprete fazia serviço social na UFRN. Em busca da carreira artística no Rio de Janeiro, pediu transferência para a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mas não conseguiu. No Rio, fez vestibular para música e passou, tanto que é licenciada em música, como citamos. Em paralelo à universidade, a artista foi cantando na noite em bares, fazendo *jingle* com Reginaldo Bessa e atuando como *backing vocal* para outros cantores, como Tim Maia, até que conseguiu lançar seu primeiro disco.

Terezinha de Jesus (2013) relata como conheceu Fagner, que viria a ser o produtor do seu primeiro disco:

Sim, a gente se conheceu eu acho que foi na casa de Afonso, não é, Dadá²⁷? Afonsinho é meu grande amigo lá no Rio que é jogador de futebol, ex-jogador, agora é doutor médico. Ele morava no mesmo andar que eu, e como a casa vivia cheia de gente eu vivia lá, a gente saía muito e ele me apresentou a Fagner. E Fagner virou logo irmão, gostava muito da minha irmã, eles eram assim colados mesmo. E vivia lá em casa. A gente teve uma época que fundamos uma comunidade meio moderna. Eram dois apartamentos, no nosso tinha uma empregada que fazia comida, porque ela era de Campina Grande então fazia comida do jeito que a gente gostava, e ela aprendeu muita coisa, ela é uma exímia cozinheira. Aí nós ficamos assim, eles dormiam no apartamento deles e faziam as refeições no nosso.

²⁷ A cantora perguntou para sua irmã Odaíres, que estava na casa na hora da entrevista, e nesse momento passava pela sala.

Caso interessante é o das repúblicas dos nordestinos, conforme a cantora conta. Em seu apartamento, moravam ela, sua irmã Grace e uma colega, Celita. Elba Ramalho morou um tempo lá também e, depois, seguiu para São Paulo. Terezinha lembra que se alguma jovem nordestina não tinha onde morar, elas davam um jeito de hospedá-la temporariamente em sua casa. No apartamento em que Fagner morava eram ele, Marcinho e Dedé. Moraes Moreira, quando saiu dos Novos Baianos, também passou um tempo lá. Era uma comunidade, segundo ela, em que todos se tornaram irmãos. Quando Fagner foi para a França, chegou a mandar uma carta para a cantora (TEREZINHA DE JESUS, 2013). Nesse momento da entrevista, a cantora levantou e foi até o quarto, de onde voltou com a carta, guardada por mais de quatro décadas, mostrando o apreço e a ligação que eles tinham. Foi após entrevistar Fagner e receber o convite para assistir ao seu show que encontramos com Terezinha de Jesus e Mirabô pela primeira vez. Os dois amigos tinham sido convidados pelo cantor para assistir ao seu show em Natal, mostrando que, mesmo com o passar dos anos, existe uma ligação entre os artistas. Mirabô, por sua vez, nos colocou em contato com Climério e com Rodger e, assim, foi se formando a rede de entrevistados.

Além das repúblicas, Terezinha (2013) narra que os artistas nordestinos iam se aproximando no Rio de Janeiro: “Eu conheci o Zé [Ramalho] através de Alceu, a gente nordestinos sempre se juntava, aí depois tinha uma reunião, chamava todo mundo. Aí Alceu, Geraldinho, já conhecia o Zé, então quando ele foi gravar, ele chamou a gente”.

Já Babal (2013) mudou-se para o Rio de Janeiro em função da banda da qual fazia parte:

Em 1981 eu fui morar no Rio de Janeiro com o grupo Flor de Cactus, fui convidado pelo Etelvino, que liderava esse grupo pra gente ir pro Rio de Janeiro, porque o Flor de Cactus já tinha gravado um disco pela RCA e faltava um contrato de dois discos pra frente. Então fizeram [o grupo] três discos e eu participei do segundo e do terceiro, o primeiro participei como compositor, já no segundo participei como músico, tocando violão base na banda e fazendo canções também compondo, com canções minhas também. Aí eu fui nessa época pro Rio de Janeiro, também com a mesma intenção de quem foi na década de 1970, porque só aparecia no Brasil quem chegasse no eixo Rio-São Paulo, porque era um eixo que movimentava o país.

Como pode ser observado, os artistas, com ou sem perspectiva, seguiam rumo aos grandes centros com o intuito de desenvolverem suas trajetórias artísticas. São percebidos também, pelas memórias, os laços afetivos criados e o estranhamento nos

grandes centros. São lembranças pinçadas do imenso emaranhado de memórias. Mirabô lembra de uma São Paulo “fria” e tem o Rio de Janeiro como uma “cidade mais afetuosa”. Terezinha recorda a solidariedade entre eles, ao dizer que quem chegava sem rumo era acolhido nas repúblicas. São lembranças dos primeiros momentos dos artistas que se propuseram a migrar e construir suas carreiras, memórias de um deslocamento obrigatório para quem, naquele momento, quisesse construir uma carreira na indústria fonográfica.

Ricardo Bezerra (2013) já era formado em arquitetura quando foi para o Rio de Janeiro. Antes, ele havia tido uma agência de publicidade com o cartunista, poeta e pintor Mino e teve a possibilidade de se mudar para Recife em 1974, com sua esposa Bete que, à época, estava grávida do filho mais velho do casal. O arquiteto e compositor lembra que o apartamento deles na capital de Pernambuco começou a ser um ponto de encontro de pessoas ligadas à arte, tanto que foi nesse período que ele fez contatos com Alceu Valença, Zé Ramalho, Elba Ramalho e outros artistas. Ricardo Bezerra (2013) segue a narrativa:

Aí tem uma longa história, que eu vou tentar ser rápido, para não encompridar, mas a história é a seguinte: eu volto de Recife. Eu fiquei, literalmente, pirado em Recife, porque eu não estava adaptado ao trabalho. Eu adorava nossa turma lá, convivia com excelentes artistas, compositores. Eu estava, realmente, inserido na cultura, digamos assim, da música, das artes, da minha geração dentro do Recife, mas o trabalho foi muito estressante para mim e chegou: “Tchau, não é isso que eu quero”. E me deu vontade de voltar, e voltamos, já o Rafael, com um ano, e a minha mulher, a Bete, os pais dela tinham um sítio, nos arredores de Fortaleza, na beira de uma lagoa, um sítio simples, não tinha nada sofisticado, não, uma casa de sítio, uma chácara, e essa casa estava emprestada, e aí com a gente voltando, os pais dela disseram: “Não, a gente vai pedir a casa de volta e vocês vão morar lá”. Aí vem a Maraponga, foi uma coisa assim, que, se tivesse de acontecer de novo, faria exatamente do mesmo jeito. Não mudaria absolutamente nada do que aconteceu na Maraponga, mas o que se deu é que quando eu voltei de Recife, eu tinha um salário bacana, que me permitia ter uma vida boa, voltei para viver, de novo, de programação visual, fazer marca, fazer logotipo, fazer cartaz, e nunca fui um bom comerciante, nem cantor e nem músico e nem comerciante, entendeu? Não sabia negociar, muito irresponsável com as entregas, demorava muito para entregar, ficava remanchando os trabalhos e tal, e a vida começou a ficar muito dura. Tanto eu como a Bete viemos de família de classe média mais para melhor e tal e a gente sabia que não ia passar fome, mas era dureza. Para você ter uma ideia, aí nessa época, aconteceu que meu pai morreu e tinha ficado uma pequena herança, que eu recebi em dinheiro. Pois nós comemos essa herança em seis meses. O Fagner foi morar com a gente, o que nos ajudou a ir mais rápido e aí a gente, em seis meses, comemos a herança. Literalmente, comemos. E, quando acabou, o Fagner foi embora, já de volta para o Rio de Janeiro, aí a vida entrou numa dureza terrível. Eu sempre admirei muito a minha esposa, porque a Bete, quando era jovem, andava de motorista no melhor bairro da cidade, frequentava, comprava roupa nas melhores figurinistas, o pai era um homem que tinha posses, então, e de repente, estava Bete na Maraponga

vivendo comigo. Tinha dias que passava um homem na rua e dizia: “Quer vender os cocos, cocos secos?”. Aí eu disse: “Putz, vamos escapar aqui uma semana”. Aí o cara subia nos coqueiros, derrubava o coco seco, nos pagava alguma coisa, e a gente, com aquele dinheiro, comia ali uma semana. Não era brincadeira, não. O Fagner morou com a gente em 1975, ele morou seis meses lá em casa, na Maraponga, [e lá] se torna, mais ainda, polo de atração de artistas que vinham, e aí a Rita Lee anda por lá, o Gonzaguinha, quando passa aqui, vai se hospedar lá, o Alceu, e aí Maraponga vira... tem um paralelo, mais ou menos, com o sítio dos Novos Baianos lá. Era um processo muito parecido, porque os hippies todos, do Brasil, que vinham viajando pelo litoral, passavam em Olinda, passavam em João Pessoa e tal, aí vinham para Fortaleza e iam para Maraponga.

Com a dureza financeira e Fagner cada vez mais importante dentro da CBS, Ricardo recebeu um convite do amigo para ir para o Rio de Janeiro, em 1977, onde gravou seu primeiro e único LP, que tem o título que homenageia seu sítio.

O Fagner chega e diz: “Vamos fazer um disco”. Aí volta de novo aquela coisa, vou ser músico, vou viver da música, e aí a gente se muda para o Rio, eu, a Bete e o Rafael. Já tinha uma segunda filha, a Juliana, que acabou sendo a do meio, porque depois nasceu uma terceira, mas a Juliana era muito pequena, a gente deixa a Juliana aqui e vai para o Rio, eu e a Bete e o Rafael. Eu vou primeiro, a Bete vai depois. A gente vende o carro que tinha, que deram um resultado da herança, que a gente conseguiu manter esse carro, era um Fusquinha, e vai embora para o Rio de Janeiro e vamos morar com o Fagner em Santa Tereza, e vamos fazer o disco, e todo processo da produção. A gente vai visitar o Hermeto [Pascoal] e o disco, primeiro, enquanto ainda estava aqui, havia uma ideia de que ia ser um disco para mim e para o Petrúcio juntos, ia ser um lado Petrúcio, um lado eu, mas os cearenses estavam tão bem-sucedidos, que deu para fazer dois discos (RICARDO BEZERRA, 2013).

Nonato Luiz (2013) fez parte dos artistas que se mudaram para o Rio de Janeiro em uma segunda leva, em 1978. Além de participar do Festival Violão de Ouro, no qual teve duas canções registradas no LP, logo foi convidado por Fagner para produzir um disco pela Epic.

Fausto Nilo (2013) também só se mudou para o Rio de Janeiro mais tarde. Enquanto os artistas da primeira leva estavam dando seus passos iniciais na carreira musical, ele seguia sua carreira de formação. O cantor narra como foi o início da tentativa de carreira dos colegas:

Quando eles foram para São Paulo e para o Rio de Janeiro que, por volta de [19]72, lá eles tentaram conviver, mas não só divergiram mais ainda sobre o que faziam, como divergiam até fisicamente, briga por apartamento, briga por... essas coisas de sobreviver... e se espalharam, uma parte foi para São Paulo... o Belchior, Ednardo, que se incorporou ao grupo, foi para São Paulo... tinha o Jorge Mello que era amigo do Belchior, que era do Piauí... e foi o Rodger para fazer, voltou de Brasília para cá, e depois foi para São Paulo fazer um mestrado e aproveitou isso e eles ficaram juntos... então

criou-se um núcleo em São Paulo, e eu em Brasília e, no Rio, Fagner e Belchior no começo, depois Belchior foi para São Paulo, ficou só o Fagner no Rio... aí Fagner conheceu Elis, Ronaldo Bôscoli, Nara, Chico Buarque etc.

Sobre sua mudança para o Rio de Janeiro, Fausto Nilo (2013) explica:

Fui morar no Rio de Janeiro, porque saí daqui, voltei de Brasília, montei meu escritório aqui, depois de um período fui trabalhar no metrô de São Paulo, fui desenhar aquela estação de Santa Cecília... e depois de um ano e meio no metrô de São Paulo, a música já tinha um volume de trabalho importante, eu optei e fui para o Rio de Janeiro e fiquei por 15 anos trabalhando como letrista... nesses 15 anos, parte deles eu colaborei muito com o Fagner na criação conceitual daqueles discos até aquele disco da Espanha, nós éramos muito próximos... embora não tenha crédito, essa opção foi minha, eu é que não colocava crédito, eu não tinha interesse realmente em ter crédito naquilo... mas eu não era produtor, os produtores eram eles, eu não estou dizendo um trabalho que eu não fiz, o que de fato eu fazia com ele era discutir o conceito, as capas, né, isso eu ajudei um pouco.

Por último, temos o depoimento de Cátia de França (2014). No fim da década de 1960, a artista fez uma turnê pela Europa junto com um grupo folclórico, o Fundação Artístico Cultural Manuel Bandeira. Ela explica por que buscou um grande centro para seguir a carreira artística:

É porque já estava pequeno, uma coisa, a pessoa quer crescer, quer ser conhecida, ganhar melhor e estava havendo todo, como é que eu digo, um amparo para que isso acontecesse. Porque tinha tanto suporte, de como é que vai sobreviver, onde é que vai morar? E os amigos meus de Recife disseram: “Olha, a gente está, já criamos uma base lá e estamos trabalhando em uma firma e vamos criar condição de você ir, mas já ir... se você chegar lá e não conseguir logo trabalhar cantando, você vai trabalhar como datilógrafa em uma firma americana”. Isso aí conforme aconteceu. Aí eu fui, mas tentando nas horas vagas fazer a parte musical.

Aos poucos, a artista foi ganhando espaço na música e, em fins da década de 1970, Zé Ramalho a convidou para tocar com ele. Em seguida surgiu a oportunidade de gravar seu LP.

Como podemos observar, Cátia de França explica sua mudança pela necessidade de crescer e pela falta de espaço em sua terra natal. Fausto Nilo, por sua vez, diz que só se mudou quando o trabalho de letrista já estava reconhecido — isso em função das gravações dos artistas da primeira leva e de outros parceiros. Em seu depoimento, ele tenta detalhar os caminhos que levaram esses artistas — que saíram praticamente juntos de suas cidades ou que muito cedo se encontraram nos grandes centros — a não terem uma unidade como a que outros grupos conseguiram manter.

Zé Ramalho, em entrevista ao jornalista Pedro Bial(2019), narra sua trajetória de mudança. Nascido em Brejo da Cruz, na Paraíba, o cantor cursava medicina quando resolveu largar tudo para tentar sua carreira artística. Mesmo com o choque familiar, ganhou uma passagem de avião para que fosse morar em um grande centro para trilhar sua trajetória pretendida. Esse ponto exprime o lado financeiro desse grupo, que tinha condições melhores do que cantores como Luiz Gonzaga e João do Vale, também nordestinos, que vieram em uma geração anterior. Ainda na entrevista, ele lembra que os anos de 1976 e 1977 foram muito difíceis e que, de fato, a vida deles pode ser traduzida pela música de Belchior²⁸: “Sem dinheiro no banco sem parentes importantes/E vindo do interior”. A letra do compositor cearense expressa o que a maioria dessa geração enfrentava. Mesmo sendo filhos da classe média, estavam longe de suas casas e não conseguiam fugir das dificuldades. O paraibano disse que era “um teste de sobrevivência diário no Rio”. Para Zé Ramalho, essa dificuldade virou música: na canção *Garoto de Aluguel*, ele narra a trajetória do que Bial pergunta se seria referência a ser michê — e o compositor confirma. Zé explica que no caso dele eram “algumas amigas que conhecia em porta do teatro, lá no Rio de Janeiro, que viam a minha situação e de mais alguns colegas, e passávamos a noite juntos e deixavam um valor no dia seguinte para um café da manhã, um PF, essas coisas todas que a gente passou”, evidenciando a dificuldade que eles enfrentavam na luta por se firmar na carreira artística (ZÉ RAMALHO, 2019).

É claro que essas dificuldades foram diferentes para cada um dos artistas. Nos depoimentos apresentados, vemos que as memórias operam de formas distintas para reconstruir as trajetórias, com adversidades sendo rememoradas de modos diferentes, com a lembrança dos trabalhos que tiveram que ocupar até conseguir um espaço na indústria fonográfica. Nesse ponto, o que as memórias têm em comum são as formações de redes, de ajuda, de proximidade. As narrativas evocam pessoas que foram importantes nesses primeiros passos e para enfrentar a solidão que o grande centro impunha.

A história oral nos permite ouvir histórias de indivíduos e grupos que, de outra maneira, seriam ignoradas. Permite também expandir nosso conhecimento sobre o mundo e ampliar nossos horizontes. Ela chama atenção para a vida de seus narradores e da sociedade na qual essas vidas são vividas (PATAI, 2010, p. 142). E é isso que este

²⁸ Letra de *Apenas Um Rapaz Latino Americano*.

trabalho faz a partir das narrativas: desenvolve parte da história dessa geração de artistas que se aventurou na carreira artística. Lembramos que entre o vivido e o lembrado há um espaço de mais de quatro décadas — e que tudo que eles viveram nesse período influencia no filtro da narrativa. Por isso, muitas vezes optamos por deixar os depoimentos completos, mesmo que pareçam longos, pois trazem aspectos importantes dessa história.

Em um primeiro momento, foi solicitado que os artistas contassem suas primeiras influências musicais. Constatamos que eram múltiplas e notamos também que todos destacaram a influência musical do seio familiar, algo que está ligado ao papel que a música tinha entre as famílias das classes médias nas décadas de 1950 e 1960, o que fica perceptível a partir dos depoimentos dos artistas quanto à importância que a música tinha em suas criações. Se por um lado era importante ter um conhecimento musical, por outro nem sempre ser artista era a melhor escolha profissional, o que fez com que alguns deles nunca, de fato, abrissem mão de suas carreiras de formação. Vemos também a importância da universidade na década de 1960, a universidade como um local aglutinador e de troca de informações de uma geração que tinha sede de mudar o mundo. Não por acaso, esses artistas sofreram com uma vigília da repressão em seus estados, como indicado em alguns depoimentos. A importância da universidade foi tão grande nesse grupo de artistas que ao menos cinco deles se tornaram professores universitários. Além disso, eles fizeram parte da geração que começou a frequentar a universidade, sendo muitos filhos de comerciantes e servidores públicos que não tinham diploma universitário.

Aleida Assmann (2011, p. 437), ao explicar os espaços de recordação, lembra que eles surgem de uma iluminação parcial do passado, de um modo como o indivíduo e/ou grupo precisa dele para a construção do sentido, para a fundação de sua identidade e motivação das ações. O ato de lembrar implica em selecionar memórias. E as memórias que foram evocadas aqui trazem tanto a trajetória individual quanto uma memória coletiva — não é raro, nos depoimentos apresentados, observarmos os artistas explicando as trajetórias do grupo. Nesse ponto, destacamos a entrevista de Fausto Nilo (2013), que, na primeira pergunta, fez uma introdução da história individual e da história do grupo. Então, é possível ver, partindo das memórias aqui apresentadas, como essa geração de artistas foi construindo uma rede de sociabilidade entre os colegas, o que iria reverberar posteriormente em suas gravações.

Locais de memória também foram evocados a todo momento pelos depoentes. Além do estranhamento ao chegar nos grandes centros, havia um estranhamento de quem migrava de seus estados em busca de uma carreira artística. Quer dizer, as memórias elucidam o início da história dessa geração de artistas que, de forma plural, desenvolveu seus trabalhos e deixou um legado para as gerações que viriam depois.

A partir do próximo capítulo, vamos entender o funcionamento da indústria fonográfica no período em que os artistas pesquisados chegaram ao eixo Rio-São Paulo e, ainda, observar sua inserção nessa indústria.

2. A indústria fonográfica no Brasil: fogo na mistura popular brasileira

O sociólogo jamaicano Stuart Hall (2011, p. 128) afirma que “a cultura não é uma prática; nem apenas a soma descritiva dos costumes e “culturas populares” das sociedades, como ela tende a se tornar em certos tipos de antropologia”. Para ele, a cultura é perpassada por todas as práticas sociais, sendo, portanto, uma soma de suas inter-relações. A análise da cultura seria, então, “a tentativa de descobrir a natureza da organização que forma o complexo desses relacionamentos”. Por isso, não se deve estudar as práticas da arte de forma isolada, mas, sim, a junção de todos os elementos que se relacionam com ela, como produção, comércio e política, quer dizer, tudo o que faz parte da construção do aspecto cultural. Essas inter-relações são, desse modo, padrões e práticas vividas e experimentadas como um todo em determinado período, o que representa, conforme o autor, a “estrutura de experiência”.

Com base nesta definição, buscamos analisar, neste capítulo, de que forma a indústria fonográfica atuou no Brasil e como influenciou a questão cultural do país nos anos 1970 e 1980. Mesmo que o recorte temporal desta tese seja concentrado, principalmente, neste período, optamos por fazer um recuo maior em relação à questão da produção fonográfica. Primeiramente, por ser essencial para entender o intervalo de tempo analisado e, depois, porque as décadas de 1950 e 1960 tiveram grande influência na trajetória dos artistas aqui pesquisados.

A respeito da importância da música no século XX, Eric Hobsbawm (2013, p. 32-33) ressalta que, ao fim deste século, vivemos em um mundo saturado de música, bombardeado por sons em todos lugares, seja no avião ou no consultório, seja no salão de beleza ou em qualquer outro local que possamos ir. A forma de escuta foi se transformando durante este período e o mercado foi modificado três vezes por inovações tecnológicas quanto às gravações musicais: primeiro, em *long play* (LP); segundo, em fita cassete; e, terceiro, em *compact disc* (CD). Sobre a continuidade da revolução tecnológica, o autor ressalta que ela tem destruído o direito autoral e o monopólio de produção e que, muito provavelmente, terá impacto negativo nas vendas. Não cabe aqui aprofundar as questões citadas por Hobsbawm, uma vez que as inovações tecnológicas não necessariamente substituem outras. Prova disso é que fita cassete e *long play* existiram ao mesmo tempo e tinham finalidades parecidas — a diferença estava no fato, principalmente, da fita cassete dar mais mobilidade para ser ouvida, pois

isso podia ser feito no carro, por exemplo. Já o CD realmente se sobrepôs às formas anteriores de gravação e, atualmente, vem sendo substituído pela música em formato digital, o que tem gerado prejuízos às grandes gravadoras, que durante décadas coordenaram o monopólio das produções fonográficas e dos lucros. É válido frisar que essas tecnologias são todas pós Segunda Guerra, ou seja, houve uma ampla modernização em um curto período de tempo.

Hobsbawm (1995, p. 484), no livro *A era dos extremos*, volta a abordar a importância da música e do rádio, seu primeiro meio de difusão a grandes distâncias:

A tecnologia revolucionou as artes de modo mais óbvio, tornando-as onipresentes. O rádio já levava os sons - palavras e músicas - à maioria das casas no mundo desenvolvido, e continuava sua penetração no mundo atrasado. Mas o que o tornou universal foi o transitor, que o fez pequeno e portátil, e a bateria elétrica de longa duração, que o fez independente das redes oficiais (ou seja, basicamente urbanas) de energia elétrica. O gramophone ou toca-discos já era antigo, e embora tecnicamente aperfeiçoado, continuou sendo relativamente estorvante.

Para ele, somente na década de 1970, com o advento da fita cassete, é que a música passou a ter mais maleabilidade. Afinal, ela era pequena, fácil de transportar, podia ser ouvida no carro e em outros aparelhos menores, além de ser facilmente copiada (HOBBSBABAWM, 1995, p. 484). O autor ainda destaca a importância política do rádio e das formas de difusão da canção, uma vez que possibilitavam o trânsito de ideias e discursos.

Bronislaw Baczko (1985, p. 312 *apud* SANTOS, 2010, p.69) também ressalta a importância dos meios de comunicação e sua modernização, que possibilita a um único emissor atingir simultaneamente uma audiência enorme e, até então, desconhecida. As novas tecnologias difundiram ainda mais as funções performativas dos discursos divulgados e, conforme o autor, isso não era devido apenas às funções audiovisuais das novas técnicas, mas, sobretudo, à formação do que se nominou “cultura de massas” — nomeação essa feita, para ele, por não haver nome melhor.

Segundo o comunicólogo Marco Schneider (2015, p. 35-36), a música “nos oferece um parâmetro de comparação único para entender a especificidade do modo capitalista de produzir e socializar a cultura em escala massiva”, pois já existia antes da criação da indústria cultural e atingiu grande difusão e abrangência. Por isso, ela deve ser olhada com destaque e de forma única. As outras artes “tradicionais”, como literatura, dança, pintura e teatro, não chegaram nem perto de serem mercantilizadas em

larga escala, como foi a música. Já o cinema e a televisão surgiram após a emergência de determinado estágio do desenvolvimento das forças produtivas.

Portanto, dada a devida importância à especificidade da música na indústria cultural e às mudanças que as inovações tecnológicas trouxeram em relação à forma de ser difundida e comercializada, traçaremos, neste capítulo, uma linha cronológica sobre a comercialização dos discos no país. Nosso objetivo é entender como estava essa indústria nas décadas de 1970 e 1980, como os artistas aqui trabalhados conseguiram sua inserção nas gravadoras, como essas gravadoras se instalaram no país e de que maneira elas foram se modificando e se profissionalizando no decorrer do tempo. Começaremos, então, com a indústria fonográfica brasileira nos anos 1950, que ainda engatinhava e atingia um mercado restrito. Depois, avançaremos para a década de 1960, quando a canção nacional ganhou destaque e as multinacionais começaram a se instalar no Brasil. Em seguida, trabalharemos com o milagre econômico, a grande expansão do mercado musical brasileiro, as novas configurações das gravadoras e, posteriormente, as crises que enfrentaram e de que forma isso atingiu os artistas pesquisados. Nos tópicos seguintes, abordaremos a indústria fonográfica e a televisão, mostrando como se relacionavam e como foram as primeiras gravações dos artistas estudados, bem como sua relação com as gravadoras. Por fim, veremos de que maneira os artistas aqui trabalhados eram apresentados nas capas dos discos que lançaram na carreira artística e nos clipes do programa dominical Fantástico, tentando entender a representação que foi construída em torno deles.

Pensamos que, partindo do cenário macro, será possível, depois, avaliar de que maneira a história da indústria fonográfica interferiu na carreira dos artistas pesquisados. Trabalhar com diversos prismas a respeito das formas de difusão do trabalho desses cantores e compositores tem como objetivo mostrar como a atuação autoral deles, oriundos da região Nordeste, foi difundida e vendida pelas gravadoras e pelos meios de comunicação. Além disso, visa apresentar de que modo as grandes empresas transformaram tais artistas em produtos vendáveis ou não e como eles, hoje, observam e entendem esse sistema.

2.1 A indústria fonográfica brasileira nas décadas de 1950 e 1960

A década de 1950 no Brasil foi marcada pelo predomínio do rádio como forma de comunicação e relevância na difusão de artistas. Programas de auditório, radionovelas, concursos de calouros, programas de humor... Em resumo, tudo o que existiria uma década depois na televisão podia ser ouvido no rádio neste período. A televisão, que ainda engatinhava no país, em 1958 contava com apenas 8% do investimento publicitário, enquanto o rádio recebia 22% e o jornal era o meio de difusão de ideias e notícias que recebia a maior parte do patrocínio, 44% (ORTIZ, 2006, p. 48).

O rádio havia sido introduzido no Brasil no ano de 1922, entretanto, até 1935, ele se organizava em termos não comerciais, com programas basicamente de cunho erudito e lítero-musical, com as emissoras sendo organizadas por sociedades e clubes (FEDERICO, 1982 *apud* ORTIZ, 2006, p. 39).

A mudança começou a ocorrer em 1932, quando uma legislação passou a permitir publicidade nos rádios, fixando-a, no início, a 10% do tempo de programação das emissoras. A legislação de 1952, por sua vez, dobrou essa porcentagem, possibilitando mais expansão e investimentos, com mais recursos em caixa (ORTIZ, 2006, p. 39-40).

O formato do rádio proporcionava que um maior número de pessoas adquirisse o aparelho. Na época, praticamente todo comércio tinha um ligado. Ronaldo Conde Aguiar (2013, p. 10) destaca ainda que todas as atividades de casa eram feitas ao som do rádio e que a emissora Rádio Nacional, sediada no Rio de Janeiro, era a preferência da maior parte dos ouvintes.

Na esteira do sucesso da Rádio Nacional, foi criada a *Revista do Rádio*, em 1948, que muito se assemelhava às publicações que abordavam a vida das estrelas dos estúdios de Hollywood — essas eram algumas das poucas formas dos ouvintes acompanharem e poderem ver suas estrelas favoritas. Já em 1953, as Organizações Globo, de Roberto Marinho, lançaram a revista *Radiôlandia* para concorrer com a *Revista do Rádio*, até então líder absoluta de vendas (FAOUR, 2015, p. 115). Entretanto, a performance dos artistas só seria vista em larga escala na década de 1960, com a expansão da televisão.

O jornalista Rodrigo Faour (2015, p. 44) comenta sobre o formato do disco que era consumido na época, um 78 rpm (rotações por minuto) — objeto frágil com apenas duas canções:

Normalmente o lado A é que era o chamariz para vendas, sendo o lado B normalmente um tapa-buraco. Os discos não possuíam projetos gráficos, tampouco o rosto dos artistas. Eram vendidos em envelopes, onde se viam apenas os selos em que eram grafados o nome das músicas, dos autores, do ritmo e, lógico, do artista.

Os frágeis 78 rpm, que tinham como material principal a goma laca, foram, aos poucos, substituídos pelos 45 rpm, que eram feitos de vinil, também conhecidos como compactos simples — com duas faixas (uma de cada lado) — ou compacto duplo — com duas de cada lado. Depois foram criados, em 1948, os 33 rpm, mais conhecidos como *long plays*, que tinham geralmente de oito a 12 faixas, inicialmente em formato dez polegadas — desenvolvidos nos Estados Unidos, foram lançados no Brasil em 1951 (FAOUR, 2015, p. 104).

Faour (2015, p. 50-51) explica ainda que no fim do ano o mercado se voltava para o Carnaval, período em que as gravadoras já focavam sua produção em sambas e marchas de apelo à folia. Nos demais meses, o repertório era chamado de “músicas de meio de ano”. O autor (2015, p. 183) também comenta que o gênero baião estava em alta na primeira metade da década de 1950, com Luiz Gonzaga sendo intitulado o rei do baião e a principal referência e representante da região Nordeste na música no período aqui abordado.

Luiz Gonzaga nasceu na cidade de Exu/PE, em 1912. Filho de um lavrador e sanfoneiro conhecido na região e de uma dona de casa, teve uma infância humilde no sertão de Pernambuco, onde desde cedo acompanhava o pai em bailes. Com 17 anos, fugiu de casa em razão de uma desavença com a mãe, vendeu a sanfona e foi para Fortaleza, onde se alistou no exército. Em 1939, após dez anos de serviços prestados às Forças Armadas, precisou dar baixa e se mudou para a cidade do Rio de Janeiro, onde começou a cantar em locais públicos e a participar de shows de calouros (ALBIN, 2006, p. 327).

Em 1946, ele já era o rei do baião e desfrutava de enorme popularidade com a mídia e com o público. Entretanto, no fim da década de 1950, isso começou a mudar e, com o advento da bossa nova, a forma de interpretar ganhou outra dimensão. Ao invés de interpretações de longa extensão vocal, foi a canção intimista que passou a fazer

sucesso na classe média brasileira. Nesse contexto, os artistas de rádio foram sendo relegados ao esquecimento pelas elites. O grande público continuava sua adoração por Luiz Gonzaga, mas seu espaço nas grandes mídias ficou limitado. Mesmo com a televisão ganhando a cena no país, o espaço do artista nos grandes centros foi diminuindo (ECHEVARRIA, 2012, p. 116-117).

Para não cair no ostracismo, ele saiu em várias viagens, fazendo shows pelo Brasil, muitas vezes dirigindo junto com sua banda (composta por mais dois músicos), passando por locais em que a maioria dos artistas não passava, fazendo, assim, com que seu nome fosse reconhecido e se tornasse forte no Norte e no Nordeste (DREYFUS, 2012). O período em que o cantor fez turnê por essa região foi o mesmo em que os artistas pesquisados eram crianças, o que colabora para uma lembrança dele como uma das principais referências da carreira. Cabe salientar também que, em 1968, com o advento da Tropicália, Luiz Gonzaga foi redescoberto e os artistas do movimento, em especial Gilberto Gil, por diversas vezes enfatizaram a importância dele em suas trajetórias. Portanto, ele viu sua carreira ser redimensionada, passando a ser a grande referência para aqueles que queriam iniciar na música, como é o caso de nossos entrevistados.

Quando os artistas aqui pesquisados iniciaram suas carreiras, na década de 1970, Luiz Gonzaga já era novamente uma referência, tido como um grande cantor tanto pelo grande público quanto pelas elites. Inclusive, ficará evidente, posteriormente, que quase todos os entrevistados citam Luiz Gonzaga como grande referência.

Não só ele, mas também outros artistas de muito sucesso na era do rádio tiveram, a partir da chegada da bossa nova, um decréscimo gradual em sua popularidade. Os cantores vinculados ao rádio, nos anos 1950, eram caracterizados por sua extensão vocal e por cantarem músicas românticas, muitas vezes consideradas de fossa. E a música que surgiu no fim desta década era o oposto de tudo o que os artistas do rádio representavam. Essa música moderna era a bossa nova, que em 1958 ganhou destaque com o lançamento do LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto, um marco na música brasileira.

Essa música moderna subverteu a ordem do rádio, levando à juventude o hábito de ouvir e consumir a música nacional. É válido ressaltar que a bossa nova teve impacto nos grandes centros, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, fato pelo qual não apenas Luiz Gonzaga, mas outros artistas do rádio passaram a fazer shows em áreas mais remotas do país.

Assim, vemos a década de 1950 terminar com uma grande mudança na configuração musical do Brasil, com artistas consagrados — e até então considerados grandes referências — sendo relegados ao ostracismo ou assumindo um papel reduzido em comparação àquele que ocupavam. Como exemplo, temos Zezé Gonzaga, que, em 1971, aos 45 anos, aposentou-se da carreira de cantora por estar desconsolada com os rumos que a música estava tomando e por achar que não havia mais lugar para artistas românticos como ela (AGUIAR, 2010, p. 62).

Mesmo com toda essa transformação musical ocorrida na década de 1950, a vendagem de discos ainda era pequena, pois grande parte da população brasileira não tinha toca-discos — por isso o rádio tinha tanta importância. Na década posterior, os discos começaram a ser melhor trabalhados e a indústria fonográfica brasileira passou a engatinhar no processo de profissionalização, que, segundo Ortiz (2006, p. 121), se desenvolveu na década de 1970. O autor ainda destaca que em 1950 as produções da indústria do disco eram restritas e de pouco alcance.

É com essa nova configuração que passamos a observar a trajetória da indústria fonográfica na década de 1960, percebendo não apenas sua modernização, mas também o espaço ocupado por nordestinos e o papel da região Nordeste neste cenário.

A década de 1960 foi um período muito conturbado na história do Brasil, com renúncia presidencial, cassação de presidente, golpe militar, perseguição a civis, censura, luta armada, entre outros fatos. Foi, realmente, um momento de grande agitação política, cultural e social. Já no início da década, a bossa nova politizada, o Cinema Novo e o teatro promoveram o encontro entre engajamento, pesquisa estética, cultura popular e nacionalismo (NAPOLITANO, 2014, p. 20).

Diversos setores da sociedade brasileira sofreram duras repressões no início do regime militar. Contudo, os intelectuais pertencentes aos setores culturais foram, inicialmente, “poupados”. O governo militar tinha administradores em seus quadros de poder, porém, para formar a ideia de unidade do país, precisavam também de agentes culturais e esses, em sua maioria, foram contrários ao golpe civil-militar e, por diversas vezes, explicitaram suas opiniões contrárias ao governo imposto.

O historiador Marcos Napolitano (2014, p. 98) destaca que a cultura foi o “calcanhar de Aquiles” durante o regime militar, sendo expressão de grandes impasses e contradições durante o período. De acordo com ele, como citado anteriormente, se o governo golpista tinha tecnocratas brilhantes e magistrados respeitados, faltavam-lhe ideólogos humanistas. Vale destacar que a década de 1960 marcou um momento em que

mais jovens passaram a ter acesso às universidades. O mercado de bens de consumo aumentava e mais pessoas puderam comprar toca-discos e televisão. As obras de esquerda, então, abasteciam o mercado. O crescimento da televisão e do mercado fonográfico incentivou ainda mais a produção desses artistas, que tinham como seu público a classe média intelectualizada.

Para a antropóloga Santuza Cambraia Naves (2010, p. 41), foi nesse período — década de 1960 — que a ideia da música popular brasileira foi surgindo com uma carga política e estética elaborada, com a simbiose de vários temas que buscavam as raízes do povo, como sertão, morro e vida do trabalhador. A música representava a imagem da sociedade brasileira, mostrando suas contradições e mazelas e atuando como um meio de informar a sociedade.

Conforme Carlos Sandroni (2004, p. 29), gostar de MPB e se reconhecer na MPB, naquele momento, passou a ser acreditar em certa concepção de “povo brasileiro”, de determinadas ideias republicanas. Como exemplo, ele cita o show *Opinião*, protagonizado por Nara Leão, João do Vale e Zé Kéti, que representaria uma aliança estudantil-camponesa-operária.

Miliandre Garcia (2018, p. 23) destaca que o “CPC da UNE se reestruturou como Show *Opinião*”. O CPC, no pós golpe, havia sido colocado na ilegalidade, assim como outras entidades de caráter político e educacional. A peça tinha como objetivo tentar não perder o contato com o público de arte engajada, já formado anteriormente, além de formar uma frente ampla de resistência cultural, expandindo para as esquerdas em geral, transitando pela via do nacional-popular.

Mas a partir das demandas daquele momento, isto é, tentando articular o universal e o particular numa época em que a produção musical e, em menor medida, a teatral eram mediadas pelo mercado de bens culturais cada vez mais estruturado, e ambas estavam rigorosamente sob controle da censura de diversões públicas, num primeiro momento com mais rigor sobre o teatro, e num segundo sobre a canção, no caso dos musicais, submetido a uma censura rigorosa nos dois momentos (GARCIA, 2018, p. 23).

Por terem relativa “liberdade” durante os primeiros anos do governo ditatorial, artistas como Chico Buarque, Edu Lobo, Nara Leão e Geraldo Vandré se tornaram uma espécie de porta-vozes de uma parte da sociedade e, por diversas vezes, clamaram por um governo democrático, indo a passeatas e criando manifestos. Esses artistas atingiram

uma notoriedade e isso fez com que eles estivessem protegidos, ao menos naquele momento, pois não era interesse do governo ditatorial prender um artista de destaque nacional, já que essa atitude poderia gerar uma repercussão desagradável junto à população, em especial aos setores da classe média, que davam, ali, sustentação ao governo.

Mesmo com essa liberdade inicial e esse “escudo” da fama, é importante ressaltar que todos os nomes citados tiveram que se exilar no fim da década de 1960. Mas o que levou esses artistas a se tornarem referência no engajamento político? Bom, os artistas que formaram o que comumente chamamos de MPB participaram do início da bossa nova ou tiveram grande influência deste ritmo musical.

O movimento bossa-novista teria influenciado e despertado jovens a comporem e a tocarem violão e esteve na raiz dos principais acontecimentos musicais da década seguinte (STARLING; SCHWARCZ, 2015, p. 421). O novo gênero musical influenciou a grande maioria dos artistas que surgiu nos anos 1960 e que tinha o engajamento como principal referencial. Cabe aqui destacar que o CPC teve papel central neste engajamento, visto que os artistas que tiveram ligação com as ideias do grupo continuaram levando a influência dele em suas obras. Uma das propostas do CPC era a valorização do *povo*, que tinha entre seus objetivos buscar no passado “as raízes populares nacionais” as bases para construir o futuro, uma revolução cultural e política (RIDENTI, 2000, p. 51). Nas artes, temas populares, como a vivência no morro, canções com temáticas ligadas ao Nordeste e festas populares, passaram a ser constantes nos repertórios dos artistas vinculados ao Centro Popular de Cultura. Além dessas temáticas que começaram a aparecer nas composições, muitos desses cantores passaram, então, a gravar sambistas do morro e compositores nordestinos. Para interesse da pesquisa, vamos abordar agora o compositor oriundo da região Nordeste mais referenciado na época.

O maranhense João do Vale, nascido em Pedreiras/MA, em 1933, era o quinto de oito filhos. Trabalhou desde cedo para ajudar em casa e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1950, quando começou a ter suas canções gravadas. Ainda na década de 1950, teve suas canções gravadas por Marlene, Ivon Cury, Dolores Duran, entre outros. Na década seguinte, foi gravado por Nara Leão, Alaíde Costa, Maria Bethânia, Tim Maia e mais uma gama de artistas. Em suas composições, tratava de problemas como a seca, a falta de terra, a necessidade de reforma agrária e a vida dura do lavrador (PASCHOAL, 2012).

O artista ficou conhecido após participar da encenação do espetáculo *Opinião*, realizado em 1964, com ideia do texto do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, ao ouvir o disco *Opinião de Nara*, de Nara Leão, lançado em outubro daquele ano.

Vianinha, que era filho do dramaturgo e comunista Oduvaldo Vianna, havia crescido em meio ao debate sobre arte e política no Brasil. O artista foi um dos idealizadores de produções engajadas de grande destaque na década de 1960: Teatro de Arena, CPC e Grupo Opinião (HERMETO, 2010, p. 54).

O Grupo Opinião foi fundado sobre as cinzas do CPC, que havia sido extinto junto com a União Nacional dos Estudantes em abril de 1964. Entre seus fundadores, temos nomes de figuras de grande importância no cenário cultural daquele momento: Vianinha, Ferreira Gullar, João das Neves, Armando Costa e Paulo Pontes (NAPOLITANO, 2007, p. 84). Para o espetáculo, foram convidados três artistas que bem representavam as diferenças sociais brasileiras: João do Vale, o homem nordestino do campo; Zé Ketí, o malandro urbano do morro; e Nara Leão, a menina da zona Sul do Rio de Janeiro (CABRAL, 2008, p. 81)²⁹.

A João do Vale cabia o papel de retirante nordestino. Durante o espetáculo, o cantor alertava a plateia, formada pela classe média intelectualizada, sobre questões relativas à sua região de origem, com trechos como o indicado abaixo, que tratam de problemas como a falta de uma reforma agrária e do êxodo rural:

Em 1950, havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de seus estados natais: 10% da população do Ceará emigrou, 13% do Piauí, mais de 15% da Bahia, 17% de Alagoas (narrava uma voz em *off*).

Vou pro Sul, pai, todo mundo tá indo. Diz que lá, quem sabe, melhora (João do Vale) (COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1965).

Por um lado, o texto ajudava a pensar o problema do Nordeste e, por outro, ajudava a reafirmar a estereotipagem da imagem construída a respeito daquela região, inventando uma tradição ou reforçando apenas uma abordagem da história do espaço geográfico citado.

²⁹ A discussão sobre a cultura na década de 1960 tem como referência o livro *Nara Leão: Trajetória, Engajamento e Movimentos Musicais* (SARAIVA, 2018). É no livro também que ocorrem as primeiras discussões sobre a indústria cultural que, na tese, ganham maior dimensão e aprofundamento.

Aqui, é válido destacar que João do Vale, mesmo tendo participado do sucesso do espetáculo e da sua remontagem, em 1975, não conseguiu ter uma carreira fonográfica longa. Ele gravou apenas um LP, em 1965, intitulado *O Poeta do Povo*, e um disco, em 1981, pela CBS, que levava seu nome e trazia o cantor em diversos duetos com artistas ligados a essa vertente engajada, como Nara Leão e Chico Buarque; com artistas que cantavam suas canções, como Clara Nunes e Gonzaguinha, que despontaram na indústria fonográfica na década de 1970; e, na maior parte, com os cantores nordestinos aqui pesquisados — nomes como Fagner, Alceu Valença, Amelinha e Zé Ramalho fizeram participação no disco do maranhense. Isso já mostra uma ideia de grupo e noção de pertencimento, uma vez que a participação desses artistas no disco de João do Vale ocorreu por referendarem a importância de um conterrâneo³⁰.

Cabe ressaltar que, na década de 1960, o cantor e compositor que trouxe esse Nordeste com uma nova roupagem foi Geraldo Vandré, nascido em 1935 na cidade de João Pessoa/PB. Filho de um médico e uma dona de casa, ele morou na Paraíba até 1951, quando se mudou com a família para a cidade mineira de Juiz de Fora e, no ano seguinte, para o Rio de Janeiro (NUZZI, 2015, p. 30-39). Essa ênfase na temática sertanejo-nordestina ganhou destaque após a canção *Disparada*, de autoria de Vandré e Théó de Barros, ganhar, junto com *A Banda*, de Chico Buarque, a primeira colocação no II Festival de Música Popular Brasileira da Rede Record. Para André Haudenschild (2016, p. 39), a canção “exprime a vontade desse sertanejo em revelar a alteridade de seu lugar de origem: o sertão como genuíno “lugar de memória””. Vandré deixou de ser grande referência da região Nordeste na década de 1970, quando abandonou a carreira artística — e também em decorrência da chegada dos artistas aqui pesquisados, como Fagner, Alceu Valença, Xangai, Amelinha, Têti, entre outros, ao Sudeste.

Outro aspecto relevante da década de 1960 foi o destaque que a televisão passou a ter, já que havia sido introduzida em algumas cidades brasileiras anos antes: São Paulo (1950), Rio de Janeiro (1951), Belo Horizonte (1955) e Porto Alegre (1959). Diferentemente do que ocorreu na Europa, que recrutou a maior parte de seus quadros de funcionários do cinema, no Brasil a televisão preencheu seus postos de trabalho com profissionais do rádio (ORTIZ, 2006, p. 43-73). É por isso, inclusive, que no início a TV foi praticamente uma cópia dos programas de rádio, porém, com imagens.

³⁰ Disponível em <<http://immub.org>>. Acesso em 22 de junho de 2017.

Em relação à indústria musical, Eduardo Vicente (2002) ressalta que, mesmo que ainda engatinhando no início dos anos 1960, ela foi se profissionalizando a partir da segunda metade da década e, em 1970, já estava consolidada.

É possível observar, no quadro a seguir, o grande aumento no consumo de produtos da indústria fonográfica. Se em 1966 a venda de LPs era de 3,8 milhões de unidades, três anos depois ela saltou para 6,7 milhões. Além disso, houve aumento exponencial também na venda de compactos simples e compactos duplos.

Quadro 1:

Vendas da indústria fonográfica nacional em milhões de unidades - de 1966 a 1969

| Ano | Compacto Simples | Compacto Duplo | LP | LP Econ. | K7 | K7 Duplo | Total (mi) | Var % |
|------|------------------|----------------|-----|----------|------|----------|------------|-------|
| 1966 | 3,6 | 1,5 | 3,8 | - | - | - | 5,5 | - |
| 1967 | 4,0 | 1,7 | 4,5 | - | - | - | 6,4 | 16,4% |
| 1968 | 5,4 | 2,4 | 6,9 | - | 0,02 | - | 9,5 | 48,4% |
| 1969 | 6,7 | 2,3 | 6,7 | - | 0,09 | - | 9,8 | 3,1% |

Fonte: ABPD (*apud* VICENTE, 2002, p. 52).

Outro destaque da indústria fonográfica na década de 1960 foi a instalação e a ampliação das *majors*³¹ no território nacional. A Philips instalou-se em 1960 e a CBS, embora estivesse desde 1950 no país, consolidou-se após 1963, com o sucesso da Jovem Guarda — a gravadora detinha o contrato do maior vendedor de discos do país, Roberto Carlos. A EMI, por sua vez, fez-se presente no Brasil ao comprar a Odeon, também internacional, em 1969. A RCA operava no país desde 1923, enquanto a WEA, braço fonográfico da Warner, chegou aqui em 1976 e a Ariola, pertencente ao conglomerado alemão Bertelsman, instalou-se em 1979 (VICENTE, 2002, p. 53).

Como visto, foi na década de 1960 que a indústria cultural no país começou a engrenar. Tanto a indústria fonográfica quanto a televisiva tiveram aumento significativo em vendas, poder de difusão e alcance na população brasileira. Foi nesse período também que houve maior recrudescimento do governo militar, com artistas tendo que se retirar do Brasil no fim da década. Com diversos artistas no exílio e a indústria fonográfica crescente, era cada vez mais necessário que novos nomes despontassem para o sucesso ou tivessem a primeira oportunidade de gravar. E foi nesse contexto que o grupo de artistas aqui pesquisados saiu de seus estados e rumou para o eixo Rio-São Paulo em busca de um lugar ao sol. Assim, observaremos, na sequência, a

³¹ Companhias internacionais da indústria fonográfica que possuíam filiais no Brasil.

profissionalização da indústria nas décadas seguintes, seu aumento de vendas, o espaço para novos artistas e a segmentação do mercado.

2.2 O milagre econômico: crescimento e crises da indústria fonográfica nas décadas de 1970 e 1980

Se até a publicação do Ato Institucional Número 5 (AI-5) as manifestações de artistas não eram consideradas muito perigosas, depois elas passaram a ser reprimidas com intransigência, o que exerceu forte impacto sobre a atividade artística (GARCIA, 2012, p. 121).

Esse endurecimento da censura e das manifestações contrárias ao regime militar fez com que os artistas de diversas áreas se exilassem ou fossem exilados. No início da década de 1970, Nara Leão, Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo, Gilberto Gil, Geraldo Vandré e Carlos Lyra, entre outros, estavam fora do país em virtude do aumento da perseguição e censura aos artistas.

A década citada foi também um período de consolidação da televisão no Brasil, com a Rede Globo se firmando como a maior emissora do país. Foi ainda uma época de aumento significativo nas vendas de discos. Com o crescimento vertiginoso da indústria cultural, ampliou-se consideravelmente o espaço para artistas em todas as áreas.

A televisão passou a conquistar cada vez mais destaque e se consolidou, em 1970, como carro-chefe da indústria cultural brasileira (HAMBURGER, 2006, p. 47). A performance e o visual do artista ganhavam, assim, mais relevância. O LP vendia não mais a música, mas o artista. A figura do intérprete e do compositor/intérprete adquiriu maior centralidade e a interpretação musical confirmou, dessa forma, que a música só existia mediante essa performance. Estar na televisão passou a ser sinônimo de sucesso.

Rafaela Lunardi, citando ideias de Antoine Hennion, cita que o “‘fazer sucesso’ possui significados especiais para determinados grupos, de acordo com contextos sociais específicos e está ligado ao trabalho de negociação/mediação do produtor com o público”. Essa negociação seria permeada por questões financeiras, técnicas e comerciais e constituiria a performance e a imagem pública do artista. O produtor deveria levar em conta a voz do artista e sua imagem (HENNION, 1990, p.187 *apud* LUNARDI, 2015, p. 27). Portanto, trata-se da comercialização do artista como um todo:

voz, imagem, comportamento, fala e indumentária. Tudo isso seria importante na composição dos cantos, principalmente após o advento da televisão.

Festivais musicais eram uma porta de entrada para a carreira artística — e eles se espalharam por todo país. Além disso, os programas de auditório foram adquirindo grande importância para projetar novos cantores. A televisão tomava o espaço que na década anterior era do rádio e virava o carro-chefe de um artista que quisesse ter uma carreira em âmbito nacional.

Em 1978, já eram 15 milhões de aparelhos de televisão no país, três vezes mais que no início da década. A TV passou a ser a forma mais popular de entretenimento. Os artistas que tinham maior apelo visual ganhavam mais espaço. Emissoras de televisão e gravadoras por vezes se uniram e criaram artistas que foram fenômenos de mídia, como Sidney Magal e Gretchen. Além de estarem presentes semanalmente nas programações televisivas, tornaram-se grandes vendedores de discos (BARCINSKI, 2014, p. 106).

A indústria fonográfica crescia no Brasil e o número de consumidores aumentava. Por isso, era necessário ampliar a variedade de produtos, o que levava as gravadoras a investirem em novos talentos. Para se ter uma ideia, o faturamento da indústria fonográfica cresceu 1.375% entre 1970 e 1976 (ORTIZ, 2006, p. 127).

Paralelamente, a venda de toca-discos também crescia, com um incremento de 813% entre 1967 e 1980 (ORTIZ, 2006, p. 127). Embora estivesse ocorrendo um crescimento acelerado do mercado na década de 1970, que permitiria às gravadoras correr mais riscos, a conjuntura política impunha barreiras aos lançamentos de música popular brasileira, a censura podia vetar o disco, censurar alguma das faixas de tocar nas rádios e televisão, além do clima de repressão que foi tornando inviáveis os festivais, que na década anterior havia funcionado como uma “espécie de laboratório onde se reduziam as margens de erro dos novos lançamentos nesse campo” (MORELLI, 2008, p.69-70). E por essas dificuldades estar entre os nomes já consagrados era importante para ter evidência na mídia e conseguir um contrato com as gravadoras. Um dos exemplos é o do cantor Raimundo Fagner, que iniciou sua carreira na indústria fonográfica na década de 1970 e teve sua obra avalizada por duas grandes intérpretes, já conhecidas e com importância no meio musical. A primeira delas foi a cantora Elis Regina, que gravou a canção *Mucuripe* no álbum *Elis*, de 1972. Depois, no ano seguinte, foi Nara Leão, que participou de duas faixas do disco de estreia do cantor, *Manera Frufru Manera*. Sobre isso ele diz que:

[...] a Elis lançando um cara novo, eu fiquei muito conhecido, todo mundo pedia música. Nesse período que eu morei na casa deles conheci muita gente, muita gente influente, então esse disco, eu fui lançado pelo *O Pasquim* também, que na época era a grande imprensa também, eles lançaram o tal do disco de bolso, que o primeiro foi o João Bosco. Aliás, eu conheci a Elis no mesmo dia que o João Bosco também, a gente sempre comenta isso, e o João Bosco foi lançado pelo disco de bolso com Tom Jobim e eu fui lançado no segundo com o Caetano Veloso. Tudo estava acontecendo, era um tal do meu nome o tempo inteiro na imprensa e a coisa toda, então esse meu primeiro disco já estava muito “pô esse cara está aí, um cara que está todo mundo gravando” (FAGNER, 2013).

“As entrevistas são janelas para processos de pensamentos coletivos; episódios e personagens, mesmo quando apresentados em um estilo performativo individual, são convencionalizados e moldados por uma longa história de reações e narrações prévias” (SMITH, 2012, p. 17). As lembranças de Fagner e dos outros entrevistados se entrecruzam com a história da indústria fonográfica e de vários de seus artistas. São possibilidades de entender momentos dessa história e de que maneira essas memórias ficam gravadas. Além disso, aqui trabalhamos com artistas que estão acostumados a narrar suas trajetórias, narrativa perpassada pela seleção, ênfases e apagamentos de momentos vividos e muitas vezes fixados em um relato cristalizado sobre suas trajetórias.

Ao ser questionado sobre a importância de ter iniciado a trajetória na música com o apoio das duas intérpretes, Fagner (2013) afirma que isso “contou, contou demais” para um bom início de carreira. Assim, evidencia que os nomes já consolidados na MPB tinham papel de destaque na carreira dos novos artistas. E o mesmo aconteceu com outros cantores, como João Bosco e Milton Nascimento.

Rita Morelli (2009, p. 180-181) reforça que essa validação do artista em início de carreira era de fundamental importância. Analisando reportagens a respeito do início da carreira de Fagner, ela cita que ele sempre foi associado a artistas já consagrados ligados a MPB, como Elis Regina, Roberto Menescal e Quarteto em Cy. Como divulgação do seu primeiro LP, a gravadora Philips distribuiu às emissoras de rádio um compacto com depoimentos de Nara Leão, Chico Buarque, Erasmo Carlos e Ronaldo Bôscoli sobre o artista em início de carreira.

Artistas exilados, censura vetando canções de compositores consagrados e indústria fonográfica e televisão em expansão: essa combinação era perfeita para o lançamento de novos artistas. Muitos compositores sofriam com marcação cerrada da censura, com as músicas sendo enviadas para a censura em Brasília antes de serem gravadas e, muitas vezes, voltando como proibidas. As intérpretes, como Elis Regina,

buscavam novos compositores. E esses compositores, aos poucos, foram ganhando espaço na indústria fonográfica, que passava por uma expansão e começava a investir em novos talentos e a “criar novos ídolos”. O grande crescimento da indústria fonográfica na década de 1970 pode ser observado no quadro abaixo.

Quadro 2:

Vendas da indústria fonográfica nacional em milhões de unidades - de 1970 a 1979

| Ano | Comp. Simp. | Comp. Duplo | LP | LP Econ. | K7 | K7 Duplo | Total (mi) | Var % |
|------|-------------|-------------|------|----------|-----|----------|------------|-------|
| 1970 | 7,4 | 2,1 | 7,3 | - | 0,2 | - | 10,7 | 9,2% |
| 1971 | 8,6 | 2,8 | 8,7 | - | 0,5 | - | 13,0 | 21,5% |
| 1972 | 9,9 | 2,6 | 11,6 | - | 1,0 | - | 16,8 | 29,2% |
| 1973 | 10,1 | 3,2 | 15,3 | - | 1,9 | - | 21,6 | 28,6% |
| 1974 | 8,3 | 3,6 | 16,2 | - | 2,9 | 0,03 | 23,1 | 6,9% |
| 1975 | 8,1 | 5,0 | 17,0 | - | 4,0 | 0,08 | 25,4 | 9,9% |
| 1976 | 10,3 | 7,1 | 24,5 | - | 6,5 | 0,1 | 36,9 | 45,3% |
| 1977 | 8,8 | 7,2 | 19,8 | 8,4 | 7,3 | 0,1 | 40,9 | 10,8% |
| 1978 | 11,0 | 5,9 | 23,8 | 10,1 | 8,0 | 0,2 | 47,7 | 16,6% |
| 1979 | 12,6 | 4,8 | 26,3 | 12,0 | 8,3 | 0,2 | 52,6 | 10,3% |

Fonte: ABPD (*apud* VICENTE, 2002, p. 53).

Nesse período, houve aumento não apenas no número de vendas dos LPs, mas também das fitas cassete, produtos “novos” no mercado de bens de consumo. O número de discos comercializados saltou de 10,7 milhões em 1970 para 52,6 milhões em 1979, aumentando em mais de cinco vezes as vendas.

A gravadora Philips, por exemplo, em 1968 teve de 8% a 10% de perda financeira, mas em 1973 gerou 15% de lucro (MIDANI, 2015, p. 150). Em 1970, o mercado de venda de discos no Brasil havia crescido 7% e, no ano seguinte, 19% (MORELLI, 2009, p. 86). Nos anos de 1973 e 1979, o mercado sofreu uma desaceleração por conta das crises de sua matéria-prima, o petróleo, porém, nas duas ocasiões, não deixou de vender ou de crescer, mesmo que, em alguns períodos, de forma discreta (MORELLI, 2009, p. 94-97). Outro destaque do mercado fonográfico no período foi a criação da gravadora Som Livre, em 1969, pertencente às Organizações Globo. Antes do início da própria gravadora, algumas trilhas de novelas da emissora foram feitas pela Philips, administrada então por André Midani (2015, p. 150), que, em seu livro de memórias, ressalta que as trilhas ajudavam no bom desempenho das vendas

da companhia e ficavam na parada de sucessos. A criação de uma empresa própria era necessária porque quando a trilha era gerida por determinada gravadora, só artistas daquele selo podiam participar, o que tornava as trilhas e as opções de escolhas limitadas.

Em 1976, a Som Livre se tornou líder do mercado e, em 1982, detinha 25% do faturamento total do mercado fonográfico brasileiro (ORTIZ, 2006, p. 128). A gravadora das Organizações Globo tinha poucos artistas contratados, como Rita Lee, Guilherme Arantes e Djavan. Isso porque seu foco eram as trilhas de novelas, não montar um grande *casting*. Com as novelas fazendo parte da vida dos brasileiros, era grande o destaque por fazer parte de uma trilha sonora. Estar no horário nobre, com altos índices de audiência, permitia ao artista alcançar, muitas vezes, o estrelato. Foi o que aconteceu, por exemplo, com Ednardo na trilha da novela *Saramandaia*. O disco *O Romance do Pavão Misterioso* foi lançado em 1974, mas a música só foi conhecida amplamente após a estreia da novela, no dia 3 de março de 1976 (ARAÚJO, 2010, p. 312) — a canção de mesmo nome do LP era o tema de abertura do folhetim. Esse sucesso fez com que seu compacto simples fosse para a lista dos mais vendidos, na qual ficou durante os meses em que a novela foi exibida³². Ter a música escolhida como trilha de uma novela da Rede Globo era, assim, para muitos músicos, o passaporte para o sucesso. Por isso, as outras gravadoras cediam seus fonogramas para a Som Livre com o intuito de fazer o artista “acontecer”.

A socióloga Márcia Tosta Dias reforça as ideias de Adorno³³ a respeito da repetição insistente da fórmula padronizada ao ressaltar que a repetição confere ao *hit* uma importância psicológica, tornando-o próximo, reconhecido e reconhecível. Essa repetição faz o ouvinte acreditar que a música já seja sucesso. A repetição de uma canção em um veículo com grande abrangência e audiência é rapidamente assimilada pelo público e, conseqüentemente, ganha patamar de sucesso (ADORNO 1986, p.125 *apud* DIAS, 2008, p. 52).

A década de 1970 foi um momento de expansão nas vendas de discos, incluindo os de MPB. Artistas como Chico Buarque, que vendia em média, até então, entre 20 e 30 mil discos, vendeu, com o disco *Construção* (1971), 300 mil cópias. O público

³² Dados do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope), do Arquivo Edgard Leuenroth, da Unicamp. Fotos digitais gentilmente cedidas pela Prof. Sílvia Maria Jardim Brügger.

³³ ADORNO, Theodor. *Sobre a Música Popular*. In: Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática. *Grandes Cientistas Sociais*, nº 54, org. Gabriel Conh, 1986, p. 125.

brasileiro continuava preferindo os discos nacionais, que representavam de 60% a 70% das vendas no mercado. Cabe ressaltar que, para a gravadoras, os discos internacionais davam um maior lucro, pois as matrizes já vinham prontas, logo, não havia gastos com estúdios, músicos, entre outros itens (BARCINSKI, 2014, p. 40-43). O quadro a seguir nos dá pistas a respeito do consumo dos discos nacionais e internacionais mais vendidos.

Quadro 3 - Participação de repertório internacional na listagem dos 50 LPs mais vendidos no eixo Rio-São Paulo entre 1965 e 1979

| Ano | Nº de LPs (em 50) |
|------|-------------------|
| 1965 | 14 |
| 1966 | 17 |
| 1967 | 14 |
| 1968 | 9 |
| 1969 | 6 |
| 1970 | 22 |
| 1971 | 23 |
| 1972 | 24 |
| 1973 | 16 |
| 1974 | 25 |
| 1975 | 27 |
| 1976 | 17 |
| 1977 | 18 |
| 1978 | 23 |
| 1979 | 14 |

Fonte: Nopen (*apud* VICENTE, 2002, p. 56).

Portanto, como podemos ver no quadro, os discos nacionais eram a preferência dos consumidores brasileiros. Essa predileção pode ter relação com a dimensão que a música tinha naquele momento no país, pois além das rádios ainda populares, a

televisão tinha uma extensa programação musical. Quer dizer, era comum que esses artistas estivessem sempre presentes no dia a dia do telespectador brasileiro.

Raymond Williams (2016, p. 97) destaca que a importância da sequência na programação, mesmo aquela que não parece bem organizada, faz parte de um projeto do canal. Williams (2016, p. 99) ainda ressalta que, ao pensarmos sobre os serviços de radiodifusão — rádio e televisão —, temos a sensação de escolha, uma vez que temos o poder de mudar o canal/estação e ligar e desligar. E, para ele, qualquer programa deve ser pensado em uma sequência geral.

É também que, embora coisas úteis possam ser ditas sobre todas as unidades separadas (ainda que sempre com a exclusão consciente dos comerciais que interrompem pelo menos metade delas), dificilmente algo é dito sobre a experiência característica da própria sequência de fluxo. É de fato muito difícil dizer algo sobre ela. Seria como tentar descrever a leitura que você fez de duas peças, três jornais, três ou quatro revistas em um mesmo dia em que foi a um show de variedades, a uma conferência e a um jogo de futebol. Ainda assim, não é a mesma coisa, pois, embora as unidades possam ser variadas, a experiência televisiva as unificou de uma forma importante. Quebrar essa experiência e retornar às unidades, e escrever sobre essas unidades para as quais já existem procedimentos prontos, é compreensível, mas sempre enganador, mesmo quando defendemos essa atitude pelo argumento de que somos espectadores experientes e seletivos e que não sentamos lá simplesmente hora após hora em frente à TV (WILLIAMS, 2016, p. 105).

O autor chama atenção para o papel da programação, da continuidade e da forma que os horários dos programas são montados para que passem a fazer parte do cotidiano do telespectador. No Brasil, a Rede Globo adequou sua programação à vida do brasileiro e, com grande investimento nas áreas de entretenimento e jornalismo, já era, na década de 1970, a líder absoluta de audiência no país. Nessa programação, a emissora fazia questão de destacar a música nacional, tanto em programas de auditório e de entretenimento quanto nas trilhas das novelas.

E fazer parte da trilha sonora de uma novela do canal era importante porque atraía convites aos programas de auditório, o que aumentava a exposição do artista. Essa exposição era revertida em shows lotados e em vendas de discos. É preciso ressaltar, porém, que alguns artistas tentaram não entrar nesse sistema, mas acabaram sendo forçados por contratos com as gravadoras ou pela necessidade do sucesso para sobrevivência.

Enquanto as gravadoras investiam em novos artistas durante a década de 1970, a crise de vendagem de discos no início dos anos 1980 mudou a configuração das

empresas de fonograma. A principal razão disso está relacionada ao milagre econômico, ocorrido durante os anos de chumbo da ditadura militar. De 1968 a 1973, o Produto Interno Bruto (PIB) brasileiro cresceu, em média, 10% ao ano (BARCINSKI, 2014, p. 40). Já na década de 1980, o crescimento foi menor, o que desencadeou uma recessão — tanto que assistimos, no período, a uma sucessão de planos econômicos (Cruzado - 02/1986; Cruzado II - 11/1986; Bresser - 06/1987; e Verão - 01/1989), além de a taxa de inflação ter batido o recorde de 1.764% em 1989 (DIAS, 2008, p. 81).

Quadro 4: Vendagem de produtos e faturamento da indústria fonográfica no Brasil entre 1981 e 1990

| Ano | Unidades (milhões) | Faturamento (milhões U\$) |
|------|-----------------------|------------------------------|
| 1981 | 45.419 | 250 |
| 1982 | 60.000 | 365 |
| 1983 | 52.457 | 260 |
| 1984 | 43.994 | 210 |
| 1985 | 45.153 | 225 |
| 1986 | 74.366 | 239,1 |
| 1987 | 72.626 | 187 |
| 1988 | 56.013 | 232,8 |
| 1989 | 76.975 | 371,2 |
| 1990 | 45.225 | 237,6 |

Fonte: Dias (2000, p. 82).

O quadro com os números do mercado fonográfico mostra inconstância e incerteza em relação à vida econômica nacional. Após 1979, quando o país chegou a ocupar a quinta posição no mercado mundial, os números começaram a decrescer. Anos de queda seguiram períodos de alta e de queda novamente. No fim da década, pode ser

observado um decréscimo no número de vendas se compararmos 1980 com 1990 (DIAS, 2008, p. 81).

A crise econômica no Brasil e a alta inflação acabaram levando diversas gravadoras a uma crise e a uma necessidade de racionalização. Para Eduardo Vicente (2002, p. 91), era o fim de uma era, ele destaca uma reportagem de Ana Maria Bahiana para o jornal O Globo, que diz que encerrava a “pré-história lírica e ingênua da indústria fonográfica... em que as gravadoras se davam ao luxo de seguir temperamentos e ideias às vezes de único homem, abrigando e impulsionando movimentos musicais, projetos experimentais, explorações sonoras” (BAHIANA, 1982 *apud* VICENTE, 2002, p. 91). Era o fim da era dos discos e do grande investimento em novos nomes. O departamento comercial ganhava grande importância, muitas vezes influenciando até na música que deveria ser gravada. Novas contratações eram pensadas e debatidas e havia também uma segmentação do mercado em nichos: rock, MPB, infantil, regional e romântico (VICENTE, 2002, p. 91).

A crise no Brasil e a dificuldade da indústria fonográfica geraram casos emblemáticos, como a instalação do selo fonográfico Ariola no país. Pertencente a um complexo alemão, chegou aqui em 1979, após três anos de pesquisa de mercado, e promoveu grande movimentação, além de atrito com as grandes gravadoras, uma vez que contratou um grupo pequeno de artistas, mas que já tinha venda consolidada, sendo que alguns deles eram ligados há anos com outros selos. Nomes como Chico Buarque, Elba Ramalho, Alceu Valença, Milton Nascimento e Ney Matogrosso formavam o *casting* da Ariola. Entretanto, como citado anteriormente, a crise no país promoveu o insucesso nos negócios e esta empresa e seus contratados foram absorvidos pela gravadora PolyGram (VICENTE, 2002, p. 89-90).

Terezinha de Jesus, que iniciou sua carreira no selo Epic, gravou seu quinto LP em 1983. Em seu depoimento, podemos observar os rumos que a indústria fonográfica brasileira tomava. A gravadora, por exemplo, deixou bem claro à artista que se o seu disco não tivesse uma venda satisfatória, ela seria dispensada.

A gente fez um disco e se o disco não fosse o que eles esperavam de vendas, e não sei o que... porque o que eles querem é vender, né? E aí a gente não faria outro contrato. E aí foi dito e feito, o disco não vendia muito, eu saí e não fui mais nem lá (TEREZINHA DE JESUS, 2013).

Foi o que aconteceu não apenas com Terezinha, mas com diversos outros artistas que foram dispensados de suas gravadoras na década de 1980, período em que grandes

cortes eram realizados no setor. A PolyGram, por exemplo, reduziu seu quadro de contratados de 100 para 40, e a RCA, de 145 para 35 artistas. Enquanto isso, a Odeon dispensou nomes como Dori Caymmi e Sueli Costa. Entretanto, os cantores já consagrados da MPB tinham seus lugares garantidos: aqueles com vendagem que conseguia superar a marca de 100 mil discos eram mantidos em suas gravadoras (VICENTE, 2002, p. 91-92). Entre os artistas aqui pesquisados, um pequeno grupo chegou à década de 1990 contratado por uma gravadora. A maioria passou a gravar de forma independente, a se dedicar a outras carreiras ou mesmo a shows sem novas gravações. Tanto que, dos 23³⁴ artistas que terão sua produção analisada neste capítulo, apenas Elba Ramalho, Alceu Valença, Fagner, Amelinha, Zé Ramalho e Geraldo Azevedo gravaram mais do que cinco discos autorais nos anos 1980. Ao avaliar a década seguinte, porém, somente três desta lista gravaram mais do que cinco trabalhos individuais.

Para Rita Morelli (2008, p. 93), os artistas que surgiram na década de 1960 eram mais envolvidos pela solidariedade da crítica, unidos na condição comum de perseguidos, censurados e/ou exilados pelo governo militar, continuaram sendo os de maior prestígio dentro do campo. Em contrapartida, os artistas que surgiram na década posterior não contavam com esse apoio. Segundo a autora, “essa mesma solidariedade aos artistas que tinham surgido na década anterior pode ter influenciado a opinião em geral negativa da crítica a respeito dos que surgiram nos anos de 1970”, sendo muitas vezes considerados apenas mercadológicos, e tendo ocupado vagos lugares deixados pelos artistas que enfrentaram a repressão (2009, p. 216).

O processo de consagração desses artistas dos anos 1960 passou por uma construção — entretanto, é importante dizer que nem todos continuaram tendo destaque uma década depois. Em relação a essa construção, não é possível precisar como ela ocorreu, mas é fato que as mídias impressa e televisiva tiveram grande importância nesse contexto.

Os artistas que surgiram nos anos 1970 enfrentaram dificuldades similares aos que emergiram na década anterior, como a censura, e, ao mesmo tempo, problemas até então inéditos, como ter que se adequar ao mercado. Como referenciado, o mercado

³⁴ Os 23 artistas que aqui tiveram seus primeiros passos na indústria fonográfica pesquisados fazem parte do grupo que compõe a formação cultural aqui analisada. Dezenove deles tiveram seus depoimentos recolhidos. Os outros, apesar das tentativas, não conseguimos entrevistar, mas por serem figuras com grande destaque e visibilidade no grupo, entendemos como essencial também trazer a análise dos seus primeiros discos. São eles: Alceu Valença, Elba Ramalho, Vital Farias e Zé Ramalho.

fonográfico, na década de 1960, ainda engatinhava, portanto, não apenas os artistas começaram a consolidar suas carreiras nessa época, mas também muitos críticos musicais e produtores. Já nos anos 1970, houve o primeiro direcionamento pela profissionalização. A lógica foi invertida e a televisão deixou de precisar do artista como na década anterior, principalmente nos festivais. Contudo, o artista, para conseguir adquirir fama nacional, tinha que passar pela televisão. Assim, gravadoras e televisão trabalhavam juntas para produzir ídolos. Por isso, veremos de que forma a indústria fonográfica e a televisão se relacionavam e como isso tinha influência nas carreiras dos artistas pesquisados.

2.3 Indústria fonográfica e televisão

Na década de 1970, a televisão já estava consolidada no Brasil, com a Rede Globo sendo a emissora com maior audiência. Os festivais já eram “passado”: o da TV Record havia terminado em 1968 e o Festival Internacional da Canção Popular, da Rede Globo, foi até 1972. Mas, mesmo sendo considerado um “passado”, os festivais ainda eram a maior porta de entrada para artistas iniciantes.

Outros canais continuaram a fazer seus festivais, como a Rede Tupi de Televisão, que, entre 1968 e 1971, promoveu o Festival Universitário da Canção e, depois, em 1979, o Festival de Música Popular, que tinha entre os participantes Elba Ramalho, Cátia de França, Fagner, Zé Ramalho e Alceu Valença. A própria Rede Globo tentou reativar os festivais em outros formatos, como em 1975, com o Abertura, que contou com participação de Alceu Valença, Ednardo, Luiz Melodia, Jorge Mautner e Djavan, todos eles artistas que surgiram na década de 1970 e que, naquele momento, procuravam espaço para consolidar suas carreiras. Já nos anos 1980 e 1982, a Rede Globo promoveu o MPB Shell, festival com o nome do principal patrocinador, uma marca de combustíveis, também com artistas que tentavam firmar suas carreiras — os nomes surgidos nos primeiros festivais não participavam mais desses programas, consequentemente, diversos novos artistas inscreveram suas canções buscando um lugar ao sol. Nas diversas versões do MPB Shell, houve a participação de Clodo, Dominginhos, Cláudio Nucci, Sandra de Sá, Joyce, Itamar Assumpção, Amelinha e Zé Ramalho. Mas isso não significa que artistas que se apresentaram nos antigos festivais da Record não participassem deles também. Théó de Barros, por exemplo, parceiro de

composição da música *Disparada*, participou do MPB Shell de 1982, com a canção *Barco Sul*. Já Nana Caymmi, que havia sido campeã interpretando a música *Saveiros*, no FIC, também participou do novo festival, defendendo a canção *Eu te Amo*, de Sueli Costa e Cacaso (MELLO, 2003, p. 474-484).

Como continuação do fim da década de 1960, os universitários tiveram acesso aos meios de produção da música brasileira através dos festivais. Ana Maria Bahiana os divide em dois momentos breves e, segundo ela, distintos e marcantes. O primeiro, que envolve os dois últimos anos da década de 1960 e os dois primeiros da década de 1970, centrado na produção do eixo Rio-São Paulo, foi pautado pelos acontecimentos musicais do período entre 1965 e 1968. E o segundo foi anunciado a partir de 1972, mas se realizou três ou quatro anos depois e “marca a presença dos migrantes, dos compositores universitários fora do eixo, os nordestinos, a quem a explosão dos anos [19]60 chegam tarde e repercutem de modo diverso, e com diferentes resultados” (BAHIANA, 2005, p. 41).

É nesse cenário que surge a primeira leva de universitários dos anos [19]70, a geração de entressafra, espremida entre as comparações com o passado recente, o impacto das discussões levantadas com os anos [19]60 (conteúdo/forma, participação política direta/revolução estética, busca de raízes/assimilação e síntese de elementos externos), e a repressão que se instalava no presente – e, possivelmente, no futuro (BAHIANA, 2005, p. 43).

Essa geração tinha saído de suas casas, estados e cidades em busca de trilhar o caminho da vida artística. Muitos viam os festivais como a principal via para o compositor se lançar no meio musical, pois aparecer em um festival seria estar próximo da profissionalização. De outro modo, esses jovens não “gostavam” de programas de calouros, já que estavam arriscados a passar por vexames que poderiam comprometê-los definitivamente (BAHIANA, 2005, p. 43).

Os compositores migrantes que participaram, na década de 1970, dos festivais “trazem consigo, portanto, vivências novas, a luta contra a província, o deslocamento do provinciano na “cidade grande”, o problema da sobrevivência cultural, tal como é vista em seu meio e longe dele”. (BAHIANA, 2005, p. 47). São novos dados que são expressados em textos, posturas e músicas, que alimentam a produção cultural do país e abrem novas frentes de discussão.

Como podemos observar, os festivais eram um caminho para a profissionalização. Alguns dos artistas aqui pesquisados já tinham participado de

festivais em seus estados, mas ainda não haviam tido a possibilidade de participar de festivais com projeção nacional, que era um passo natural para quem chegava aos grandes centros. Porém, mesmo participando, poucas vezes eles conseguiram grande projeção nas disputas, talvez porque os festivais já não tivessem mais a mesma popularidade dos anos anteriores.

Entre os artistas aqui pesquisados, uma das poucas que obteve mais destaque foi Amelinha, interpretando a canção *Foi Deus Quem Fez Você*, de Luiz Ramalho, segunda colocada do MPB Shell de 1980. Sobre o convite para defender a música no festival e os acontecimentos dos bastidores, a cantora diz:

[...] aí me ligaram, estava na casa da minha irmã em Fortaleza, aí disseram, acho que foi até o Zé [Ramalho] que ligou, aí ele falou, “ó tem uma música pra você cantar no festival aí vou mandar aí”, aí mandou, mandou uma fita, na época não tinha MP3, né, então demorava mais, aí mandou a fita, eu amei a música, esse negócio de falar em Deus era comigo mesmo, disse poxa e pronto. Aí já voltei para o Rio e quando começaram os ensaios, eu comecei a perceber que todo mundo ficava encantado com a música, os diretores, me lembro, Pelão era diretor do festival e Augusto Cesar Vannucci também, e quando eu tava ensaiando lá no Rio Centro, me lembro que ele passou de longe assim e parou, aí ficou ouvindo. Aí eu senti daqui que a música tava mexendo com as pessoas que estavam trabalhando no local, aí eu disse poxa essa música é muito incrível mesmo, eu tinha sido escolhida na primeira eliminatória, aí já fui pra segunda fase, tiveram três fases, acho que é, aí fui pra finalíssima, no Maracanãzinho, aí foi loucura total, foi Deus, foi você (AMELINHA, 2013).

Mesmo já não tendo mais o mesmo destaque de seu início, o festival ainda podia catapultar a carreira de um artista. Amelinha, por exemplo, que já havia feito sucesso com a canção *Frevo Mulher*, foi recolocada em evidência. O colunista Dirceu Soares (1990, p. 26) diz que a artista foi a maior vendedora de compactos com a canção *Foi Deus Quem Fez Você*. Sílvio Lancelloti (1981, p. 35), em coluna do jornal O Globo, cita que, no período compreendido entre julho de 1980 e junho de 1981, o compacto mais vendido havia sido o da cantora, com 511 mil cópias comercializadas. Até então, o cantor que mais tinha vendido compactos era Jessé, com a canção *Porto Solidão* — foram 290 mil cópias, 221 mil a menos que Amelinha.

O festival era um caminho incerto, acontecendo cada vez mais de maneira esporádica e nem sempre com a certeza de sucesso. A indústria fonográfica passou, assim, a tentar encaixar seus artistas em programas televisivos, como forma de visibilidade. Afinal, nada melhor para vender um produto do que estar na emissora de maior audiência do Brasil, a Rede Globo. Havia então dois caminhos: o primeiro era

negociar uma música na trilha de uma novela; e o segundo era negociar participação em programas populares, como Programa do Chacrinha, Fantástico e Globo de Ouro.

A Rede Globo de televisão foi criada em 1965 por Roberto Marinho, já dono das Organizações Globo, que tinha, entre outros produtos, o jornal O Globo. Na década de 1960, as emissoras regionais tinham grande poder, com os programas de nível nacional circulando por meio de videoteipe, o que permitia que fossem transmitidos dias depois em cidades distintas. A Rede Globo, aproveitando a infraestrutura da Rede Nacional de Telecomunicação, inaugurada em 1967 pelo governo militar, lançou, em 1969, o Jornal Nacional, primeiro programa da televisão brasileira em rede nacional. Ou seja, a emissora conseguiu atingir todo território, o que fortaleceu sua área comercial: quanto mais telespectadores, mais compradores de produtos, mais comerciais e mais lucro (SIMÕES; MATTOS, 2005, p. 41-43).

Essa rápida adesão à modernização possibilitou que a emissora tivesse um crescimento vertiginoso na década de 1970, passando à frente da TV Tupi, então campeã de audiência. A Rede Globo construiu uma programação voltada para a família, adequando-a ao horário do trabalhador, com novelas e programas jornalísticos e de variedades sendo sucesso de audiência. Aliás, desde os anos 1970, foram poucas as vezes em que a emissora perdeu o primeiro lugar de audiência. Portanto, estar na tela da Globo era sinônimo de sucesso e de vendas. Era a vitrine que as gravadoras precisavam!

Com mais audiência, vieram novos negócios. Inicialmente, em 1969, a Globo produzia as trilhas sonoras junto com a Philips, após uma proposta de seu diretor, André Midani. A gravadora pagava todos os custos e a emissora ficava com uma pequena porcentagem dos lucros. O produtor era Nelson Motta, carioca que fez parte da segunda geração bossa-novista e que concorreu como compositor em diversos festivais (BRYAM; VILLARI, 2015, p. 52).

A primeira trilha lançada pela gravadora Som Livre, pertencente às Organizações Globo, foi em 1971, da novela *O Cafona*. Como a maioria dos artistas já era de outra gravadora, João Araújo, aos poucos, foi montando um *casting* para a interpretação dos temas, contratando nomes como Osmar Millito. Contudo, nos primeiros discos, as faixas eram interpretadas por cantores iniciantes ou por quem estava sem contrato. Já em 1972, cada trilha passou a ser feita inteiramente por uma dupla de compositores, pois a intenção era otimizar os trabalhos e dar uma unidade aos álbuns. Algumas duplas foram Roberto e Erasmo Carlos, que fizeram os temas de *O Bofe*; Vinicius de Moraes e Toquinho, que fizeram os de *O Bem Amado*; Antônio Carlos e

Jocafi, que criaram as trilhas de *Supermanoela* e *Meu Primeiro Amor*; entre outras, em um esquema que funcionou até 1974 (BRYAM; VILLARI, 2015, p. 55-56).

Cabe ressaltar que João Araújo, então presidente da Som Livre, teve a ideia de fazer a trilha internacional das novelas, que também batia recorde de vendas. Os discos internacionais, diferentemente dos nacionais, não tinham uma dupla de compositores ou uma unidade. Eles eram compostos por diversos fonogramas de vários estilos musicais impostos aos autores, que, aqui, não tinham ingerência e precisavam encaixar músicas determinadas. Essas trilhas passaram a ser o carro-chefe dos lucros da Som Livre. O LP internacional da novela *Selva de Pedra*, por exemplo, vendeu 450 mil cópias, algo raro na época (BRYAM; VILLARI, 2015, p. 57).

Em 1975, as demais gravadoras passaram a observar o sucesso das trilhas internacionais e começaram a negociar fonogramas de seus artistas contratados para compor o tema dos personagens das novelas. Naquele ano, a trilha de *Pecado Capital* emplacou vários sucessos, como a canção *Moça*, de Wando; *Juventude Transviada*, de Luiz Melodia; e mais cinco músicas nas paradas de sucesso das rádios. As gravadoras viram, nessa relação com a maior emissora do país, uma chance de divulgar seus artistas (BRYAM; VILLARI, 2015, p. 175-177).

“O cruzamento entre as mídias criou uma potência nunca vista antes na indústria cultural brasileira. A telenovela ocupou o lugar que, na década anterior, havia sido dos festivais: foi através dela que os músicos brasileiros passaram a apresentar ao grande público sua obra” (BRYAM; VILLARI, 2015, p. 178).

No caso das gravadoras e do departamento comercial da Rede Globo, as negociações podem ser entendidas da seguinte maneira: querendo a gravadora promover um artista novo que tenha um trabalho pronto, ela deve procurar o departamento musical da emissora para propor a sua divulgação como trilha. Se o artista já está fazendo sucesso, o interesse de fazer sua canção integrar uma trilha sonora diminui, uma vez que a compra do disco da novela, motivada pelo conhecimento daquela canção específica, pode indicar que o disco do artista não foi ou não será comprado, o que não é vantajoso para gravadora. Mas para a emissora é importante contar com uma canção de um intérprete consagrado, trazendo ainda maior distinção à novela. Desse impasse surge frequentemente a seguinte troca: promove-se uma canção de um artista novo e a gravadora oferece outra, de um já famoso (DIAS, 2005, p. 316-317).

Evidentemente, era um esquema mais complexo do que pode parecer, mas, obviamente, era uma via de mão dupla, na qual a Som Livre e a gravadora que cedia o fonograma tentavam gerar lucro. Entre nossos pesquisados, oito participaram de trilhas

de novelas da Rede Globo durante as décadas de 1970 e 1980. São eles: Alceu Valença e Fagner, com cinco trilhas cada; Elba Ramalho e Geraldo Azevedo, com três; Amelinha e Zé Ramalho, com duas; e Terezinha de Jesus e Ednardo³⁵, com uma. Nas décadas seguintes, muitos deles continuaram aparecendo nas trilhas das novelas, principalmente os que conseguiram se manter ativos na indústria fonográfica. Sobre a importância de participar de trilhas de novelas, Ednardo(2014) conta:

Eu estava em Fortaleza, fazendo um show, estava no hotel, lembro até hoje do hotel, Beira-Mar, ficava ali na praia... Beira-Mar, entre Iracema e Mucuripe, estava tomando banho, em maio de 1976. A televisão ficou ligada no quarto, o meu show ia começar às 11, 11 e pouco da noite, eu estava tomando banho, aí a televisão ligada, quando eu escuto, a música tocando toda. Bicho, foi um susto, eu saí correndo nu de dentro do banheiro, para ver que coisa era aquela e, para meu espanto, eu vi a música todinha sendo executada e a música, nesse tempo, tinha seis minutos e meio. E, hoje em dia, não é o padrão. Hoje em dia, o pessoal bota música de dois minutos, dois minutos e meio, três minutos, no máximo. Essa música tinha, naquele tempo... depois fizeram até outras edições cortando a introdução e o final, essa coisa toda. E eu falei: “caralho” (risos), bom demais, bom demais (EDNARDO, 2014).

Hoje, 99,9% das pessoas, ou artistas, ou seus representantes, através de gravadoras, fazem isso aí, né? Compram os espaços. A importância foi enorme, meu camarada. Imagina, você... Eu já estava pensando até em voltar para Fortaleza e assim: “porra, essa coisa aqui de Rio de Janeiro, São Paulo, não vai dar certo”. Mas quando veio essa explosão, porque, em menos de um mês, em menos de mês, foi coisa de 20 dias, essa música estava em todos os primeiros lugares de execução nas rádios, nas televisões, porque isso aí vira quase que um voto perpétuo de repetições (EDNARDO, 2014).

Ele descreve com exatidão quando ouviu a canção na abertura da novela *Saramandaia* pela primeira vez: a memória evoca detalhes do local e do momento em que estava, além de trazer a emoção que viveu naquele instante. Ednardo ficou marcado pela canção da trilha da novela e até hoje é constantemente convidado a cantá-la em shows ou na televisão. A canção o fez ficar conhecido em âmbito nacional. Não é por acaso que essa memória, mesmo décadas depois, se faz tão viva e cheia de detalhes, pois é um relato que ele vem recontando no decorrer dos anos.

Diferentemente dos acordos que muitas vezes eram feitos entre outra gravadora e a Som Livre, com intuito de alavancar a venda de discos de algum artista, não houve uma combinação para colocar a música *O Romance do Pavão Misterioso* como abertura da novela. Guto Graça Mello ouviu a música e achou que seria apropriada para a trama

³⁵ No caso, a pesquisa foi feita com relação às interpretações dos artistas nas trilhas, não às composições.

de Dias Gomes, que fazia críticas ao regime ditatorial por meio do realismo fantástico. Ednardo já até pensava em retornar para Fortaleza, uma vez que estava lançando o terceiro disco e ainda não tinha despontado na cena musical. O compacto simples com sua canção ficou entre os mais vendidos da época e o disco voltou a ser comercializado. Por um lado, atrapalhou a divulgação do LP *Berro*, que Ednardo lançou em 1976, mas, por outro, ajudou nas vendas do disco.

Geraldo Azevedo, que teve sua música incluída na trilha de *Gabriela* (1975), relata que no mesmo período em que a novela estava sendo transmitida ele foi preso por militares. Após passar por tortura e humilhação, o cantor diz que dentro do cárcere decidiu que ficaria conhecido, pois, em suas palavras, ao sair da prisão, pensou: “Quero ficar igual Chico Buarque, que é intimado” (GERALDO AZEVEDO, 2014).

No depoimento de Geraldo Azevedo, que começou a despontar na carreira na década de 1970, fica claro, primeiro, a violência dos torturadores e, depois, que por conta de o artista não ser famoso ainda, não teve a mesma possibilidade de Chico Buarque, de se exilar. Portanto, ao sair da prisão, ele estava com mais vontade de seguir a carreira e alcançar um patamar de fama, que, neste caso, asseguraria sua integridade física. Seu LP saiu pela Som Livre em 1977, quando suas composições e interpretações já tinham feito parte das trilhas de novelas. Geralmente, artistas da gravadora tinham grande inserção nas trilhas, afinal, não precisavam da liberação de outra empresa.

A mesma questão sobre a importância de fazer parte da trilha sonora de uma novela aconteceu com Terezinha de Jesus, que teve uma canção incluída em *Três Marias*, exibida entre novembro de 1980 e maio de 1981. A música era tema de uma das três protagonistas, todas chamadas Maria: as atrizes Glória Pires, Nádia Lippi e Maitê Proença interpretaram, respectivamente, Maria José, Maria Augusta e Maria da Glória. A canção *Caso de Amor* era tema da personagem de Maitê Proença (BRYAM; VILLARI, 2015, p. 335-336).

É ótimo, pena que eu não vi muita melhora nas vendagens, porque parece que a novela não foi boa. Dizem que é a pior novela da Globo, ou sou eu que digo, né, não sei. Mas eu acho que é muito bom entrar numa novela, eu acho que é um caminho maravilhoso, dá visibilidade no seu trabalho. Principalmente estando começando, é importante ter visibilidade (TEREZINHA DE JESUS, 2013).

Diferentemente de Ednardo, que viu sua sagração a partir da trilha de uma novela, e de Geraldo Azevedo, que via no sucesso uma oportunidade de garantir sua integridade, Terezinha cita que o insucesso da novela não ajudou na divulgação da trilha da qual fazia parte, o que, consequentemente, não reverberou nas vendas de disco. Por isso, em sua memória, mesmo considerando “um caminho maravilhoso” ser parte de uma trilha de novela, sua participação em uma não evoca boas lembranças, de modo que é sucinta ao falar sobre a participação. A artista chega a classificar a novela como a pior da emissora carioca. Já Fagner (2013), que até 1980 havia participado de cinco trilhas de novelas e, nas décadas seguintes, de mais de uma dezena, destaca a força delas, a importância de estar com uma música na novela todos os dias e, ainda, a competitividade na gravadora, frisando que chegou a vender mais discos que Roberto Carlos, à época o maior vendedor de discos do país:

É evidente que a novela é uma audiência nacional, principalmente novela da Globo. Está ali tocando e todo mundo escutando, não existe veículo melhor para veicular, para vender, para dar visibilidade, não tem, me diga outro, principalmente no mundo em que a gente vive televisivo e não sei o quê, nada é mais instantâneo de alguém saber que você está com uma música nova do que uma novela na TV Globo. O horário das oito então, é chumbo grosso. Isso alavanca a carreira de qualquer artista, não é? Hoje em dia, ainda também isso, menos não é, porque está tão bambaleado, mas eu peguei o “boom” disso aí, então não tem como dizer que o melhor, melhor do que qualquer departamento de marketing, o melhor do que qualquer coisa é uma música aparecer ali na novela, um personagem importante que chame a atenção.

É, eu peguei muito isso, até porque os primeiros clipes na televisão foi comigo, *Revelação*, foi o começo da era de vendagem de disco, eu acho que eu fui o primeiro, porque o Roberto sempre foi o Roberto de vendagem de disco, mas eu fui o primeiro a chegar, até por causa — voltando àquele papo da minha coisa de rádio, recebi muita crítica depois por causa dessa coisa de sabe, a minha vontade era sair do FM era ir pro AM que é mais povão, então tinha dessa coisa de chegar no povão mesmo, “ah o negócio é de um milhão de disco? Vou chegar lá. Tem que chegar lá”. Fazia música pensando no rádio, pensando forte, que o FM era muito mais conceitual, muito mais a música de intelectual, então teve muito isso da gente querer estabelecer metas e tocar em tudo que é rádio. Eu mesmo me liguei muito nisso aí, as pessoas, e também muita crítica nesse sentido porque queria dizer o quê, que a FM tinha mais qualidade do que a AM, e foi pra AM, povão não tem essa coisa... Então, tive muito essa crítica no sentido de “pô, o cara agora quer se popularizar?”, quer dizer “vai cair a qualidade”. Então teve, vivi muito esse período aí e três ou quatro vezes eu bati o Roberto com os discos *Romance do Deserto*, *Traduzir-se*.

Ao observarmos a memória desses quatro cantores, todos reconhecem as trilhas de novelas como um dos principais veículos para a divulgação de artistas. A própria Terezinha de Jesus ressalta o quanto é relevante participar de uma trilha, mesmo que sua

participação não tenha lhe rendido frutos. Fagner ressalta que estar na trilha era a possibilidade de atingir um outro público, não só aquele vinculado à MPB, mas o popular, ainda ligado ao rádio. Geraldo Azevedo e Ednardo tiveram nas trilhas o primeiro passaporte para atingir um público maior e menos restrito, além de conseguirem, depois delas, darem continuidade à carreira, o que é reforçado em suas memórias.

Robertinho de Recife (2018), que teve suas músicas em trilhas como compositor, ressalta a importância de estar nesse espaço, mas percebe que isso não é certeza de sucesso, que vem de uma série de combinações:

Ajuda, ajuda muito. Tem muita gente que acha que é um erro, que é só botar na novela que você vai ser sucesso, não. São ações conjuntas, entendeu? Que você está tocando na rádio, está na televisão, está aparecendo na imprensa, está fazendo show por aí, entendeu? A gente tinha essa coisa. Fazendo tarde de autógrafa, visitar loja de discos, é um trabalho cansativo pra caramba. Teve um tempo que eu ficava assim: “puxa, minha vida não me pertence”, porque era assim: “daqui a pouco vai vir uma entrevista, que você...”, e eu aprendi esse ritmo, tem gente que não gosta de dar entrevista. Eu não, eu aprendi isso, que a pessoa tem que estar ali... porque você tem que atacar em vários... o público que vai ver o seu trabalho é um público diferente de um cara que fez ontem o trabalho na televisão. É diferente, cada um tem uma fatia e o artista precisa disso, porque senão só um público conhece.

Frisamos aqui que não apenas as trilhas de novelas eram de grande relevância para o destaque dos artistas nos meios audiovisuais. Três programas da época, de grande audiência e também da Rede Globo, foram sistematicamente citados por eles quando perguntados se participaram de programas televisivos: o dominical Fantástico, o Programa do Chacrinha e o Globo de Ouro.

O Fantástico estreou em 1973 com a ideia de ser uma revista eletrônica, com reportagens investigativas e abordando assuntos culturais e de saúde, entre uma série de outros temas. Um de seus quadros de maior audiência era o de clipes, no qual apareciam artistas já consagrados ou em início de carreira — alguns desses clipes serão analisados mais adiante. O Programa do Chacrinha, por sua vez, teve a primeira exibição na emissora em 1967, onde ficou por cinco anos. Em 1982, voltou à Globo, ficando ali até a morte do apresentador, em 1988 (MONTEIRO, 2014). Já o Globo de Ouro, que funcionava como uma parada de sucessos, na qual artistas iam para apresentar canções que faziam grande sucesso nas rádios, foi apresentado de 1972 até 1990.

Durante as entrevistas, uma questão comum foi sobre a importância da televisão na carreira de todos e, ao mesmo tempo, a importância desse veículo de comunicação

especificamente na carreira de cada um. Terezinha de Jesus (2013) diz: “Participei de quase todos, pelo menos dos que eu achava mais importantes eu participei”. Ao ser questionada sobre quais eram os programas, ela cita: “Eu participei do Fantástico, que na época era o melhor, era bom você entrar no Fantástico, o Brasil inteiro via”. E ainda:

Foi, o primeiro[Clipe de Fantástico] foi o *Atrás do Circo Voador* e o segundo foi *Odalisca em Flor*. Chacrinha eu fazia quase toda semana, fazia Geração 80 também, um programa jovem na Globo, e fiz todos esses programas que você imaginar, fiz o Bolinha, até o Aérton Perlingeiro eu fiz. O primeiro que eu fiz da TV aberta mais comercial assim foi o Almoço com as Estrelas. Esse eu acho que você nunca viu.

Infelizmente, durante a pesquisa, nos deparamos com informações a respeito de participações em programas televisivos que são de acesso restrito. A dificuldade de acesso aos arquivos televisivos, a imprecisão de sua catalogação e a falta de referência quanto às imagens encontradas dificultam ao historiador decifrar códigos do meio televisivo (HAGEMEYER, 2012, p. 91). Os arquivos, quando disponibilizados, são via YouTube ou por colecionadores, que vendem essas imagens, muitas vezes só ligadas aos artistas que obtiveram mais destaque em vendas de discos. Essas participações só são descobertas pela memória dos artistas e, algumas, pela imprensa escrita, que esporadicamente comentava os programas ou revelava as atrações. Sobre a participação na televisão, Ednardo (2014) conta:

Rapaz, em alguns momentos eu achei maravilhoso e outros não. Agora, não tenho, por exemplo, o que reclamar disso aí não. A televisão, meu camarada, é uma coisa que é uma vitrine, né? Uma exposição. Quando a gente topa fazer alguns lances na TV, a gente está sabendo, às vezes, até não, a que está se expondo. A maior parte das vezes, a gente não sabe. Porque eu já vi coisas malucas, tipo assim, músicas de vários camaradas, colocadas... como é que chama, assim, em coisas que não têm nada a ver, sabe? Por exemplo, eu não autorizaria essas coisas. Depois que você grava uma música e aquela música passa a ser veiculada, seja pela rádio, pela televisão, essas coisas, você perde quase que o controle, entende? Vê se a essa altura do campeonato eu vou ficar correndo atrás de: “ah, aqui você não pode, aqui você pode”, eu ficaria louco, né, bicho, em uma transação dessas.

Assim, o cantor evidencia as duas faces da televisão, pois, se por um lado ela divulga, por outro, vira dona do material — e o artista, por sua vez, perde o controle de sua imagem e obra. Geraldo Azevedo (2014) destaca que, ainda hoje, acha o rádio mais importante para o artista do que a televisão: “A importância da televisão para a gente sempre foi uma mídia muito visível, quer dizer, ainda hoje eu acredito que a maioria dos

grandes artistas acredita que ainda hoje o rádio é mais importante”. Ele também fala sobre a importância de ter clipe apresentado no Fantástico:

Era muito importante, a gente não chamava nem clipe, a gente chamava Fantástico. O primeiro Fantástico foi *Caravanas*. Eu não tinha nem gravado o disco ainda, ou já tinha gravado? Não, eu não tinha nem gravado. Era por causa da novela, não me lembro bem, acho que era por causa da novela. Ou era por causa do disco. Eu não me lembro se eu já tinha gravado o disco ainda não. Mas o lamentável porque teve um incêndio na Globo e este arquivo foi acabado.

Amelinha (2014), ao ser questionada sobre o clipe que fez da canção *Frevo Mulher*, diz que ele foi um destaque promovido pela gravadora. Isso porque, após lançar o disco de mesmo nome, a artista deu uma pausa na carreira para cuidar do primeiro filho e, quando voltou, avisou a gravadora, que marcou sua participação no Programa do Chacrinha, Globo de Ouro e no Fantástico.

Téti (2013) também ressalta a importância de aparecer na televisão, mas cita que, mesmo participando de vários programas, não chegou ao grande público. Assim como Geraldo Azevedo, a cantora destaca que, para ela, o rádio divulga mais do que a televisão:

A televisão foi importante, aliás, nós inauguramos a TV a cores aqui, quando chegou aqui em Fortaleza, foi maravilhoso. A televisão importantíssima, aqui nem tanto porque aqui era uma coisa mais amadora e tal. Mas os trabalhos que nós fizemos em São Paulo foi muito bom. Agora eu acho que não só os programas, mas com entrevistas que a gente fazia, a gente fazia muito TV Cultura, demais, demais... e então no meio universitário. Agora no povo, no povão mesmo não chegamos, não. Não chegamos, não. Mas eu acho que o rádio é fundamental para a divulgação de qualquer música. Eu acho que mais do que a televisão, não sei.

Xangai (2016) também reafirma a importância da televisão, mas deixa claro que, na carreira dele, ela não teve grande relevância: “Importância grande, mas ela não... na minha carreira não... na minha trajetória não tem”. Ao citar programas que para ele eram relevantes, cita os da TV Cultura. Nonato Luiz (2013), do mesmo modo, ao ser questionado sobre isso, cita que todos canais de televisão eram importantes, mas acaba destacando o programa de Rolando Boldrin, destinado a um público mais elitizado e não tão popular:

Particpei.. no [Rolando] Boldrin, né, que fazia muito... depois passou a ser Lima Duarte, eu também fiz... depois voltou para ser Boldrin, fiz de novo... aqueles programas da [TV] Gazeta, em São Paulo... no Rio, TV Rio... TV

Record, fiz muitos... TV Globo fiz bastante... naqueles rádios todos ali eu fazia, no Rio de Janeiro, eu fazia tudo...

Enquanto Nonato Luiz cita a sua participação em vários canais, Jorge Mello (2014), de forma direta, fala que a televisão aberta não tinha interesse na sua imagem, que ele não tinha a imagem que o público televisivo gostaria de assistir:

Eu fui um homem de TV. Me liguei muito à televisão, mas com a mesma velocidade que eu me liguei, eu me desliguei. Me desliguei, a TV não teve interesse em mim. Eu talvez não tenha o tipo de cabelo, de olhos ou de voz que a TV precisa e eu concordo com a TV. Pelo produto que eu vejo aparecer, totalmente desafinado com relação ao que eu pretendo ser e o que eu faço. Sei que na TV eu sou como se, se a TV me recebe hoje num programa qualquer, mesmo que seja na entrevista do Jô, como eu já fiz duas vezes, ou da Ana Maria Braga, é a impressão que eu tenho é que é como se a TV estivesse recebendo um rinoceronte branco na sala, porque eu não me afino muito com os objetivos dela.

O depoimento do cantor evoca outra questão: mesmo se colocando como um homem de televisão, lembra que nunca sentiu que havia espaço para ele no veículo de comunicação. O intérprete credita isso ao seu perfil/imagem, que não seria mais “vendável” pela indústria de consumo. Sua memória destaca então a sensação de “não ter lugar”. Podemos observar que mesmo sabendo da importância do veículo, alguns dos entrevistados não se firmaram entre os cantores mais populares, que sempre eram convidados aos programas e, talvez por isso, suas memórias são ligadas a lembranças de programas como os da TV Cultura ou de entrevistas. Estar na televisão, por vezes, era romper a barreira do público restrito, algo sinalizado por muitos deles. De outro modo, muitos destacam que esse não era o objetivo de suas carreiras.

Robertinho de Recife (2018) recorda que a televisão era o principal meio de entretenimento dos brasileiros já na década de 1980. E que, devido ao número diminuto de canais, o artista que estivesse ali seria inevitavelmente conhecido:

A televisão era tudo, né? Se você não aparecesse na televisão, você não era sucesso. Ainda acho que hoje é assim, cara, porque a televisão te pega em casa. É diferente você entrar em um Facebook, você mudou o canal, principalmente antigamente, que tinha poucos canais, tinha quatro, cinco canais, ou ia para um, ou ia para outro. Inevitavelmente, o cara te via, porque ele ficava rodando, nem quando ele mudasse, mas ele via lá seu nome.

Apesar do impacto diferenciado na carreira de cada artista, fica evidente, para os aqui pesquisados, que a televisão teve grande importância na divulgação de suas obras — em maior ou menor escala, todos tiveram contato com a TV. É perceptível também

que estar na televisão, muitas vezes, dependia da vontade não apenas do cantor, mas da gravadora e do tipo de artista que a televisão buscava. Como salientado, era uma parceria entre a indústria televisiva e a indústria fonográfica para que, no fim, as duas obtivessem lucro. Os artistas eram considerados por elas como produtos — que dariam ou não lucro. Talvez é por isso que Tédi e Geraldo Azevedo ressaltam a importância do rádio, uma vez que era mais acessível ao grande público e, por não ser de âmbito nacional, interagiu melhor com sua audiência. Além disso, é recorrente nos depoimentos o incômodo dos artistas com o excesso de mercantilização de seu trabalho. Mesmo os artistas que foram populares em um momento de sua carreira acabaram perdendo espaço na televisão no fim da década de 1980. Até os que obtiveram sucesso têm, hoje, um espaço tímido nos principais canais, encontrando nas emissoras mais culturais, como a TV Cultura, oportunidades para divulgar seus trabalhos.

Após estudar a relação da indústria da música com a televisiva, cabe analisar, na sequência, como esses artistas tiveram sua primeira oportunidade de gravação e os caminhos que possibilitaram a eles gravarem o primeiro *long play*.

2.4 As primeiras gravações dos artistas

Como observado, a década de 1970 foi propícia para novos artistas iniciarem suas carreiras. Os aqui pesquisados começaram a gravar em anos variados, portanto, abordaremos como eles tiveram sua primeira oportunidade de gravar, ou seja, como conseguiram acesso às gravadoras e à indústria fonográfica. Trabalharemos apenas com os LPs: primeiro, por ser impossível mapear todos os compactos simples, uma vez que as gravadoras não possuem um catálogo de acervo; e segundo, porque conforme destaca Eduardo Vicente (2002, p. 60), os *long plays*, em 1972, começaram a ser mais vendidos do que os compactos. É evidente que não estamos desvalorizando a importância dos compactos, mas, diferentemente dos LPs, eles dificilmente contavam com projetos gráficos ou encarte — eram produzidos de forma simples, geralmente envoltos por capas de papel. Já o LP adquiriu valor simbólico e, com a expansão do mercado na década de 1970, começou a ser adquirido por todas as classes. Enquanto em 1973, no Brasil, eram vendidos 15,3 milhões de LPs e pouco mais de 13 milhões de compactos, em 1979 os compactos chegaram a mais de 17 milhões e os *long plays* passaram da marca de 38 milhões de unidades vendidas (VICENTE, 2002, p. 53).

Os cantores aqui pesquisados tiveram suas primeiras gravações narradas por diversos colunistas de jornais, às vezes de forma espontânea, às vezes como marketing da gravadora. Infelizmente, é impossível dissociar o que seria mídia espontânea da paga, mas ressaltamos que o processo era similar ao da televisão, no qual as gravadoras aproveitavam o potencial e a difusão das mídias a favor de seus artistas. Vale ressaltar que:

No processo de escrita jornalística, atuam o sujeito e suas visões de mundo, culturas políticas, hierarquias sociais e disputas do campo intelectual e editorial. Todos eles moldando a história “a quente” feita pelos periódicos e demarcando um caráter próprio para a narrativa jornalística no contexto social no qual se origina — uma expressão de temporalidade e de indivíduos para além e, algumas vezes, à revelia das intenções e projetos de seus produtores (CARVALHO, 2015, p. 395).

Analisando os jornais, podemos observar de que forma os colunistas culturais enxergavam esses artistas oriundos da região Nordeste. O primeiro *long play* lançado pelos artistas aqui pesquisados foi *Quadrafônio*, em 1972, que trazia Geraldo Azevedo e Alceu Valença pela gravadora Copacabana. Era comum fazer um disco com mais de um artista, como uma espécie de teste — o mesmo tinha acontecido no LP *Domingo*, lançado pela Philips em 1967, no qual Caetano Veloso e Gal Costa dividiram os vocais.

Os dois, que já haviam chegado ao Rio de Janeiro no fim da década de 1960, conseguiram a primeira oportunidade de gravar. A reportagem de Aníbal Fernando na Folha de S.Paulo, intitulada *As Misturas de Alceu e Geraldo*, trazia a trajetória deles até aquele momento, citando proximidades com artistas já conhecidos e a participação no FIC. O disco não fez sucesso, porém, logo surgiu o próximo contrato dos artistas, desta vez com a Som Livre, onde participaram de trilhas de novelas e começaram a consolidar suas carreiras. Geraldo Azevedo (2014) cita que tentaram fazer com que eles fossem uma dupla:

Olha, eram dois artistas que se apoiavam. Porque primeiro não existia muito... tinham as duplas Antônio Carlos e Jocaí, Tom e Dito. Inclusive a primeira gravadora que a gente procurou o cara falou isto, façam uma música tipo Antônio Carlos e Jocaí e voltem porque vocês são talentosos. E o trabalho da gente era um trabalho realmente particular. Eu tinha as minhas composições e o Alceu era as dele.

Existia a ideia das gravadoras de adaptar ou montar um formato que estava dando certo. No caso de Geraldo Azevedo e Alceu Valença, como vimos, tentaram formar uma dupla. O mesmo aconteceu com Rodger e Têti anos mais tarde, quando a gravadora propôs que seguissem o molde da dupla Jane e Herondy. A RCA Victor, em 1977, fez coisa semelhante com o trio de irmãos Climério, Clodo e Clésio. Um programa de televisão os apresentou como trio e a gravadora os convidou para um teste, lançando-os também como trio:

Eles chamaram de trio: o trio Clodo, Climério e Clésio. A primeira reação minha foi “vamos ligar pra lá pra dizer que não é um trio”, aí o Rodger falou “você é doido bicho, é uma excelente ideia, como é que vocês nunca pensaram nisso?”³⁶. Três irmãos, com nomes estranhos, todos de óculos³⁷, quer dizer... e uma música bem brasileira, com viola e não sei o quê, o Rodger falou “não mexe não, deixa, deixa assim”. E o programa foi ao ar ao vivo e apresentando um trio, apresentando as três músicas: “E agora Clodo, Climério e Clésio” e as três músicas seguidas (CLODO, 2013).

[No disco] Porque assim, a gente não cantava junto e virou um segredo que ninguém desconfiou que era. O Climério cantava as três dele, eu cantava as três minhas e Clésio cantava as três dele, e era o trio, entendeu? E ficou uma coisa indissociável. Foi *São Piauí* o primeiro disco (CLODO, 2013).

No disco dos irmãos, na contracapa, havia uma frase discreta: “São três mas não um trio”. Mesmo assim, a gravadora os divulgava como tal e as presenças em programas de TV também ocorria dessa maneira. Os irmãos, depois do disco da RCA Victor, gravaram pelo selo Epic.

Rodger e Têti gravaram um ano depois de Alceu e Geraldo, junto com Ednardo. Eles gravaram, em 1973, pela Continental, o LP *Meu Corpo Minha Embalagem Toda Gasta na Viagem*, que ficou conhecido como *Pessoal do Ceará*. Com esse título, observamos a intenção da gravadora em fomentar a ideia de um grupo dos cearenses.

O convite para a gravação do LP veio de Walter Silva, mais conhecido como Pica-Pau. Locutor de rádio desde 1952, ele passou por várias rádios e emissoras de televisão, chegando a ser produtor musical do Fantástico e colunista da Folha de S.Paulo entre 1971 e 1981. Fica evidente, assim, a influência que tinha como produtor. (SILVA, 2002, p. 15-16). Walter Silva aparece nos créditos do disco como produtor e assinando o texto de apresentação dos artistas.

A maior parte das faixas era cantada separadamente, com os vocais se unindo apenas quando entoaram a composição *Cavalo Ferro*, de Fagner e Ricardo Bezerra. No

³⁶ Risos de todos.

³⁷ Climério confirma a informação ao fundo.

disco também há depoimentos de outras personalidades do meio cultural de Fortaleza, além de nomes nos agradecimentos que logo gravariam seus primeiros discos, como Cirino, Fagner, Amelinha, Belchior, Jorge Mello e Ricardo Bezerra, evidenciando a proximidade que os artistas tinham e que mantinham naquele primeiro momento após a chegada deles ao Sudeste do país. Sobre a gravação, Rodger (2013) explica:

Foi bom, muito bom. E a dificuldade é que a gente não era um trio. A dificuldade grande foi essa, que era o Rodger, Têti e Ednardo. E a gente não era um trio, a gente cantava as músicas assim. A gente era uma turma, né.

E a dificuldade grande foi essa, de levar o disco para frente foi essa. De que a gente não era... eu lembro quando a gente era convidado para alguns programas de auditório, aliás, de estúdio, que tinham auditórios... na época era assim: programa de estúdio tinha um pequeno auditório. Nas rádios de Rio e São Paulo. Aí o Ednardo ia cantar *Terral*, aí ficava a turma: “cantem vocês também, cantem vocês também!”. Era engraçado. Mas a gente não estava assim, de acordo com o que o mercado estava... mas o *Terral* fez um sucesso bom.

No depoimento de Rodger, percebemos que, mais uma vez, as gravadoras já tentavam moldar os artistas para um formato ou concentrar vários artistas no mesmo trabalho, uma vez que a gravação de um disco era um processo extremamente caro e, mesmo com a expansão da indústria fonográfica e o milagre econômico aumentando o poder de compra da população, os trabalhos desses cantores eram destinados a um público de classe média universitário. E o primeiro disco ainda funcionava como forma de experimentação do artista, um teste.

Ednardo era formado e largou o emprego na Petrobras e Rodger fazia mestrado em física. Eles se conheceram na Universidade Federal do Ceará. Após a gravação deste primeiro LP, os dois ao lado de Têti foram contratados pela RCA Victor: Ednardo gravou o disco *O Romance do Pavão Misterioso* (1974) e Têti e Rodger gravaram *Chão Sagrado* (1975).

Ainda em 1973, Fagner, o primeiro dos artistas aqui pesquisado, que conseguiu gravar seu primeiro LP de forma individual. Depois de ser gravado e referenciado por diversos artistas da então nascente MPB, foi contratado pela Philips, gravadora com maior *casting* do gênero, com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, entre outros. Como dito, Fagner já contava com forte apoio de diversos artistas com carreiras consagradas e participou do disco de bolso d’*O Pasquim*.

Quando lançou seu primeiro disco, *Manera Frufru Manera*, o artista já tinha lançado alguns compactos e havia sido gravado por Elis Regina, Quarteto em Cy, Marília Medalha e Ivan Lins, mas ainda não tinha “acontecido no meio artístico”. Na coluna *Gente Urgente*, de 9 de abril de 1973, podemos ler a notícia de que o cantor trabalhava no seu primeiro disco e, enquanto ele não saía, “pra sobreviver, Fagner faz alguns “shows”. Pinta num e outro lugar e fatura alguma coisa que no final é o suficiente para o almoço e jantar” (O GLOBO, 1973, p. 5). No mês seguinte, o mesmo jornal destacou o lançamento do LP de Fagner. Na reportagem, no canto esquerdo da página, ocupando menos de um quarto do espaço, havia uma biografia sucinta, citando sua participação no Phono 73³⁸, um pouco sobre o disco com produção de Paulinho Tapajós e Roberto Menescal, além da participação de Nara Leão, àquela época já sinônimo de bom gosto no quesito repertório. Ao fim da matéria, o destaque foi para a promoção do disco feita pela gravadora, que, para um lado do compacto, convidou outros artistas para darem seus depoimentos sobre Fagner, enquanto no outro trazia sua música de trabalho (O GLOBO, 1973, p. 5).

Nos anos seguintes, esses primeiros artistas continuaram gravando e ganhando destaque. Ana Maria Bahiana fez o perfil de Vital Farias e Geraldo Azevedo em reportagem de O Globo de 1976. Com destaque para a frase “de vista não, mas de ouvido vocês os conhecem”, a reportagem destacava que, mesmo não conhecidas, as composições dos dois já faziam sucesso na trilha da novela *Saramandaia*.

Mas além do quase-conhecido Ednardo e do já-bastante-conhecido Alceu Valença, a trilha de *Saramandaia* apresenta a ouvintes/telespectadores outros sons e ideias. Os de Vital Farias e Geraldo Azevedo, por exemplo, dois nomes que talvez (ainda) não queiram dizer nada para a platéia das dez horas da noite. Mas com um passado respeitável de música e muitas, muitas batalhas (BAHIANA, 1976, p. 39).

A reportagem ainda dizia que Geraldo Azevedo estava contratado pela Som Livre, citando o contrato que faria com que o cantor lançasse seu primeiro disco solo no ano seguinte. Ela contava que os dois vinham da região Nordeste, de cidades do interior. Sobre Vital Farias, destacava que ele se mudou do interior para a Paraíba e fez inúmeros vestibulares, mas virou músico. E completava falando a respeito das participações dos artistas em antigos festivais e planos de carreira. Finalizando, Vital Farias (1976, p. 39)

³⁸ Festival produzido pela gravadora Philips com todo o seu *casting* no ano de 1973. Posteriormente, algumas das apresentações foram lançadas em vinil.

notava que tudo no Brasil estava impregnado de samba, que esse já havia sido totalmente industrializado e que “então agora só resta o Nordeste. É lá que estão uma reserva de coisas fortes, ritmos incríveis. É claro que isso vai ser enlatado também, é só uma questão de tempo. Mas até lá a gente vai fazendo nossa fuzarca”.

A chegada de mais artistas oriundos do Nordeste também foi destaque na coluna de Nelson Motta, no jornal O Globo. Intitulada *Rumo ao Sul*, a coluna musical citava que há seis anos chegava ao Sudeste um grupo de artistas, falava do peso que carregava pelo sucesso dos tropicalistas e destacava os nomes de Fagner, Ednardo e Belchior, que seguraram a barra pesada “batalha braba”, agravada pela recessão dos musicais na televisão, além disso o jornalista frisa que “as gravados não estavam a fim de arriscar em novidades: os baianos já tinham levado tudo” e, por isso, havia a dificuldade de se firmar no início. E diz que ao completarem sete anos de vinda para o Sul, esses cearenses ainda trariam mais novidades (MOTTA, 1976, p. 8).

Fagner, depois de passar pela Philips e pela Continental, foi contratado pela CBS e seu disco *Raimundo Fagner* vendeu muito bem. Jairo Pires, então diretor da gravadora, convidou o cantor para ser produtor do selo Epic, um braço fonográfico da CBS de grande prestígio nos Estados Unidos. Diversos artistas tiveram seu lançamento no mercado fonográfico pelo selo Epic, muitos oriundos do Nordeste, como Elba Ramalho, Terezinha de Jesus e Zé Ramalho. Outros, já com as carreiras em curso, também foram contratados pelo selo, como Ednardo e Geraldo Azevedo, por exemplo. Sobre esse momento, Fausto Nilo (2013) diz:

[...] a CBS não tinha um histórico de MPB, ela tinha só o Roberto [Carlos], e aí, o Raul [Seixas] tinha sido produtor lá, um executivo jovem, ex-técnico de estúdio, chamado Jairo Pires, era fã do Fagner, e foi colocado na CBS como diretor artístico, e teve uma ideia de convidar e contratar o Fagner como um pioneiro da nova da MPB dentro da antiga CBS, com esse feudo Jovem Guarda. A primeira programação era gravar um disco e esse disco era aquele *Raimundo Fagner*... e isso foi o meu primeiro trabalho junto com ele nesse período carioca, que eu permaneci... a gente trabalhava com muita liberdade, coisa que eu tenho muita saudade, porque a gente arriscava muito, e isso foi fundamental. Foi feito aquele disco, que deu um resultado muito bom na chamada classe A, de jovens e... a crítica elogiou muito aquele disco, e aquilo dentro da CBS foi uma iniciativa do Jairo Pires que deu a ele uma força... e aí havia um presidente da gravadora que era um americano, um senhor já idoso, e chamou o Fagner lá em São Paulo e disse assim: “Você tem outros amigos como você? Dessa nova MPB? Que a gente quer que você traga para gravadora e vamos fundar... existe um selo que tem prestígio nos Estados Unidos e aqui não tem muito prestígio, que era o selo Epic, que lá na América era um selo que trabalhava com artistas especiais, com jazz e coisas desse tipo...” e aí o Fagner topou e, mesmo dessa maneira informal, sem ter salário sem nada, eu me dedicava a ajudá-lo. Todo dia a gente ia para a sede da CBS, ali na Visconde de Rio Branco, na Lapa, perto da Praça Tiradentes,

ali era o nosso cotidiano e... ali se criava... e acabamos com a burocracia, foi a verdadeira revolução [...].

Foi a partir da contratação de Fagner que diversos artistas da região Nordeste tiveram a oportunidade de gravar seus discos. Entretanto, muitos faziam parte do *casting* de outras gravadoras e, por mais que a música deles tivesse grande destaque na CBS/Epic, não se concentrava apenas neste selo. Antes de iniciar as gravações pela Epic, Fagner fez suas duas primeiras produções pela CBS: os discos *Jardim de Infância*, de Robertinho de Recife, e *Flor da Paisagem*, da cantora Amelinha. Robertinho narra a história na mesma linha que Fausto Nilo, dizendo que a partir do sucesso do LP de Fagner na CBS é que surgiu a oportunidade de ele gravar. Para além disso, o depoimento é revelador porque, na época, o processo de gravar ainda era oneroso e, mesmo assim, a gravadora deu carta branca para as gravações propostas por Fagner.

Porque a gente lançou o *Raimundo Fagner* (disco), foi sucesso muito grande. E nos shows eu tinha um destaque muito grande, porque ele me dava destaque. E ele chegava e eu ficava na mesma linha que ele no palco. Eu ficava de frente. Eu nunca fui músico lá de trás. E ele sempre chegava e me trazia para... tipo, assim, aqui é, somos nós dois, entendeu? Ele sempre me colocou à frente das coisas. Talvez por essa coisa, por a gente ser amigo, que eu estava ali trabalhando não para mim, mas para ele. Mas aí é que tá, os caras da CBS viram e falaram assim: “porra, vamos gravar um disco com esse cara, esse cara entra tocando ali e todo mundo morre, todo mundo bate palma mais do que você, Fagner”. Aí o Fagner: “então vamos produzir, eu vou produzir um disco dele”. E a gente começou assim. Eu não sabia, cara, eu nunca pensei que eu ia gravar um disco, primeiramente, porque eu fui preparado para tocar com os outros. Eu sempre gostei de ser o segundo cara, não o primeiro, entendeu? Porque o segundo cara, ele fica mais à vontade, sabe? E a gente começou a fazer o disco e foi um disco muito experimental que eu inventei um monte de coisa na hora. E tinha... e como eu estava nessa coisa de chegar... de tocar esse estilo de música desse jazz... eu digo jazz, porque é um progressivo, um jazz progressivo, espiritual, que vocês... nada era muito... não tinha uma partitura, entendeu? (ROBERTINHO DE RECIFE, 2018).

Cabe lembrar que os artistas aqui pesquisados não gravaram apenas pela CBS ou Epic. Alguns exemplos são Alceu Valença, que gravou na Som Livre e, depois, na Ariola; Xangai, que gravou na Kuarup; e Cirino e os três irmãos, Clodo Climério e Clésio, que, após gravarem pelo selo Epic, gravam pela RCA Victor.

O mesmo Jairo Pires que colocou Fagner na direção musical foi responsável pela dispensa de Xangai da gravadora. O artista já havia lançado um disco pelo selo Epic no ano de 1976. Com o contrato para gravar mais um disco, o cantor ressaltava que a

mudança de diretoria o fez ser colocado para escanteio, até que ele solicitasse a rescisão para o então diretor Jairo Pires:

E eu fiz aquele disco, que saiu em meados daquele ano, 1976, e já pelo contrato, já agendado para gravar um novo, antes... no começo de 1977. O que ocorre? Houve uma história lá na CBS, que Roberto Bulmani saiu de lá e foi para outro setor e veio um cara que era da Polydor da Philips, Jairo Pires, que ficou no lugar dele. É aquela história: você é o governador, aí você perde a política. O cara que entra, aquele quadro de cargos de confiança e tudo que era do outro é ceifado, bota o que você quer. O que o cara quer, é assim, assim, assado. Então a primeira coisa que foi escantear, a mim e Vital Farias. Ele trouxe Fagner, que trouxe o pessoal e depois Fagner comandou aquilo por algum tempo. E mês que vem eu ia gravar só para mais dois meses, mais dois meses. Até que um dia... aí foi contratando eles lá. Então eu fiquei em uma situação... até para você ter uma ideia: o Roberto Bulmani tinha... eu precisando de dinheiro que a minha filha estava nascendo. E ele me arranhou dez mil dinheiros, não lembro... dez mil, na época, que era um dinheiro que me safaria (XANGAI, 2016).

Como podemos perceber, a troca de direção da gravadora influenciava diretamente em seu *casting*. Xangai não gravou mais pela CBS com a nova diretoria, já Vital Farias, que só havia gravado um compacto por ela em 1975, gravou, em 1980, um *long play* pelo selo Epic. Mesmo não estando no selo durante a administração de Fagner, Xangai continuou a ter contato com artistas de lá, como Geraldo Azevedo e Cátia de França, que eram seus parceiros musicais.

O selo Epic investiu pesado na divulgação de seus artistas. Como exemplo, temos o primeiro LP sob a gestão de Jairo Pires e a direção musical de Fagner e Fausto Nilo. Foi o disco *Maraponga*, de Ricardo Bezerra, que teve uma grande produção. Além de diretor musical, Fagner participou de algumas faixas fazendo dueto com Ricardo. Hermeto Pascoal, cedido pela gravadora WEA, também atuou como diretor musical e participou de algumas faixas tocando piano e harpa. O LP teve ainda a presença de Robertinho de Recife na guitarra, Sivuca no acordeão e voz de Amelinha em dueto com Ricardo e fazendo vocalize em outras faixas. Ricardo Bezerra atuou também como diretor musical do disco e fez o desenho da capa. Provavelmente pela proximidade com Fagner, de quem era parceiro em canções de sucesso, o artista teve a possibilidade de participar ativamente desta produção, trabalhando em diversas frentes.

O lançamento e o decorrer da produção do disco podiam ser percebidos na coluna de Nelson Motta, no jornal O Globo. Na edição de março de 1977, Nelson falou sobre os discos que Fagner estava produzindo e os que ainda iria produzir. Entre os

nomes citados, constavam Amelinha, Zé Ramalho, Robertinho de Recife, Ricardo Bezerra, Petrúcio Maia e Mirabeau (Mirabô)³⁹(MOTTA, 1977).

No mês de outubro do mesmo ano, com uma nota intitulada *Fagner lança mais um cearense*, Nelson Motta escreveu que Ricardo Bezerra, compositor e tecladista cearense, teria suas composições gravadas em disco a ser lançado em breve pela gravadora CBS. A produção estava sendo feita por Fagner, seu parceiro, conterrâneo e amigo (MOTTA, 1977).

Abril e maio foram meses em que o lançamento de *Maraponga* foi destaque na coluna de Motta. O trabalho de Ricardo Bezerra foi citado três vezes. Em uma delas, foi evidenciado como uma das novidades da CBS. Na coluna de 18 de abril, foi dito que o disco havia sido lançado no dia anterior (MOTTA, 1978). Na mesma coluna, agora em julho de 1978, Nelson Motta fez sua crítica sobre o disco:

Ricardo Bezerra. O problema desse cearense parceiro de Fagner em (entre outros) *Cavalo de Ferro* e *Manera Frufru*, é que ele tem pouquíssima voz e menor ainda habilidade como instrumentista. Sabiamente, recorreu ao auxílio de Fagner e Amelinha para os vocais, e a um time brilhante de músicos - Hermeto Paschoal a frente como arranjador - como apoio. O resultado - *Maraponga* - é um álbum de tramas delicadas, meios tons, suave e fluente, de melodias bonitas e arranjos inspiradíssimos do campeão (quase sossegado, talvez impregnado pela paz das musicas de Ricardo). Um destaque é a nova versão de *Cavalo de Ferro*, tomada ao pé da letra por Hermeto, com auxílio do baixo de Itibirê e da percussão inspirada de Boré.

No ano seguinte, no mês de maio, o colunista publicou uma nota intitulada *Mutirão de pretões*. Nominando o selo Epic, disse que ele pertencia à CBS e que foi criado para lançar novos “valores”. Citou-o como já tendo revelado Robertinho de Recife, Amelinha e Ricardo Bezerra. E, posteriormente, indicou uma vasta lista de cantores que ainda seriam lançados pelo selo. Quase todos pertencentes à região Nordeste, alguns deles nunca tinham lançado discos, como Terezinha de Jesus, Petrúcio Maia e Elba Ramalho. Outros já tinham carreiras em desenvolvimento, como Ednardo, e Paulinho Boca de Cantor (MOTTA, 1979).

O que podemos observar ao analisarmos a coluna de Nelson Motta é que os lançamentos do selo Epic eram acompanhados pela imprensa, além de ser perceptível que em pouco tempo a gravadora lançou vários artistas no mercado. Ricardo Bezerra estava entre eles. Parceiro de Fagner em composições e tecladista em shows do cantor,

³⁹ Entre eles, o único que não chegou a lançar um LP foi Mirabô Dantas, que acabou lançando só um compacto simples pela gravadora.

teve o lançamento de seus discos comentado várias vezes pelo crítico. Ricardo Bezerra (2013), em depoimento para a pesquisa, fala sobre a superprodução que foi o disco *Maraponga*, o primeiro do projeto do selo Epic. A produção foi tão caprichada que o artista chega a cogitar a hipótese de que o projeto gerou prejuízo para gravadora:

Mas mesmo que eles quisessem me dar força, eu não queria. Eles devem ter perdido dinheiro comigo, com certeza, isso aí é sem dúvida, mas eu acho que o disco, não por mim, não, mas a reunião que aquele disco traz, do Hermeto, do Fagner, da Amelinha, aqueles músicos, o Jaquinho, o Nivaldo Ornellas, é uma obra musical, os arranjos do Hermeto, a minha música é só um fio condutor da coisa. Eu não tiro mérito, claro, dela, mas o grande mérito daquele disco era a produção, do Fagner, de saber juntar aquela turma ali e da CBS estar disposta a investir e acreditar naquela moçada.

Dos 23 artistas analisados neste capítulo, apenas Alceu Valença, Jorge Mello e Babal, do grupo Flor de Cactus, não tiveram contrato com o selo Epic ou com a CBS. Alceu já era considerado estrela na década de 1970 e teve longo contrato com a Som Livre. Jorge Mello tinha mais proximidade com Belchior, de quem foi parceiro, portanto, gravou seu primeiro disco em um pequeno selo, Crazy, em 1976, e, no ano seguinte, gravou outro na WEA, mesma gravadora de Belchior. Por fim, o grupo Flor de Cactus era contratado da RCA Victor, o que não impediu Babal de se tornar parceiro de Zé Ramalho.

A gravadora CBS e selo Epic foram centrais para a divulgação e o início da carreira da maioria desses artistas — até os cantores que já tinham uma carreira e estavam sem gravadora tiveram a oportunidade de gravar pelo selo. Como referenciado por Fausto Nilo, eles tinham total liberdade na escolha dos artistas. Alguns mantiveram longo trabalho com a empresa e outros, que não atingiam o nível de venda desejado, acabaram dispensados, uma vez que, após a saída de Jairo Pires, Fagner também foi dispensado como diretor, mantendo vínculo na gravadora apenas como intérprete.

Esse grande número de artistas oriundos do Nordeste com espaço em gravadoras chamou a atenção da mídia. Antes, Fagner, Ednardo e Alceu eram considerados individualmente como novos representantes da nova MPB, porém, gradativamente, passaram a rotulá-los como regionais. Algumas chamadas de matérias dos jornais evidenciam isso: *As cicatrizes do Nordeste na música suave de Geraldo* (O GLOBO, 1977, p. 33); *O pessoal do Ceará apresenta Amelinha que não conhece o sertão* (O GLOBO, 1977, p. 37); *Zé Ramalho faz a síntese do Nordeste* (O GLOBO, 1978, p. 35); *Mutirão de pretões* (O GLOBO, 1979, p. 24).

Todos os títulos tinham como objetivo ligar os artistas diretamente à sua região de origem, afastando-os da MPB ao colocá-los e categorizá-los como regionais. A década de 1980 continuou com chamadas similares, como *O mágico Alceu e a outra turma do Gibão* (FOLHA DE S.PAULO, 1984, p. 29); *Zé Ramalho, um canto sertanejo no João Caetano* (O GLOBO, 1989, p. 56); *Girassol traz de volta o sotaque de Cátia de França* (O GLOBO, 1988, p. 34).

Nem todas as chamadas remetem aos seus estados e região, mas, com a segmentação do mercado, o projeto da mídia e das gravadoras de enquadrar os artistas aqui pesquisados em um rótulo, nesse caso regional, que atingiria um público diferente daquele alcançado pela MPB, ganhou forma. Cabe salientar também que os jornais analisados eram um de São Paulo e outro do Rio de Janeiro, com foco no público dos estados, mesmo que a abrangência e a vendagem fossem de nível nacional. A maioria de seus colunistas e jornalistas era da região Sudeste, por isso fica o estranhamento e a necessidade de rotular o outro, o estranho. Amelinha (2013) resume bem:

[...] agora essa parte aí da nordestinidade e também é, isso, meu jeito de ter sido criada também, fez com que eu percebesse um pouco disso nas coisas que as pessoas diziam, eu percebia embutido ali um preconceito sobre nordestino, uma reserva, mas nem ligava.

[...] você também tem sotaque, todo mundo tem sotaque da sua terra entendeu?, mas eu sempre senti isso como se fosse uma coisa à parte, uma música à parte, música nordestina, é a cantora nordestina, ninguém diz que o outro sudestino, que é do Sudeste.

[...] cheguei em lugares que diziam assim, “ah minha empregada adora sua música”, aqui em Niterói já ouvi isso em rodas. Altas rodas assim, vai me apresentar, “apresentar aqui Amelinha”, aí a mulher diz assim “a minha empregada gosta muito das suas músicas”, ela conhece minhas músicas entendeu, quer dizer, ela devia estar falando bobagem, não tinha problema nenhum a empregada dela gostar porque eu tenho um público de todas as profissões.

A importância da mídia na carreira do grupo de artistas pesquisados é nítida diante dos fatos apresentados: todos foram citados em jornais, os lançamentos de seus discos eram comentados em colunas e logo alguns deles ganharam fama nacional — outros, mesmo com discos gravados, não conseguiram grande espaço. Essa mesma mídia rotulava e reforçava preconceitos e estereótipos. Maria Helena Capelato e Carlos Guilherme Mota (1980, p. 234) ressaltam que a Folha de S.Paulo era voltada para a classe média e que, na década de 1970, voltou-se também para os jovens. O mesmo

pode ser aplicado para o jornal O Globo, portanto, o olhar para os artistas da região Nordeste era da classe média brasileira localizada no Sudeste.

Os jornais explicitavam ainda a década de reconfiguração do mercado musical, com diversas fusões de gravadoras, o início de uma cena independente que foi crescendo pelo país e a junção desses artistas em projetos coletivos. Enquanto os anos 1970 foram o começo para esses cantores e compositores, na década seguinte veremos alguns serem alçados ao estrelato e outros sendo relegados ao ostracismo.

2.5 As relações entre artista e gravadora e as reconfigurações da indústria fonográfica

Se a década de 1970 foi a grande possibilidade de nossos artistas gravarem seus primeiros trabalhos, na década seguinte alguns deles enfrentaram uma grande crise, principalmente na segunda metade dos anos 1980.

Foi o período em que muitos abandonaram a carreira artística ou a deixaram em segundo plano. No quadro abaixo, podemos verificar a quantidade de gravações desses artistas durante as décadas de 1970, 1980 e 1990, bem como as gravadoras pelas quais gravaram entre os anos de 1970 e 1980.

Quadro 5 - Gravações por décadas: *long play*

| Artista | 1970 | 1980 | 1990 |
|------------------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Alceu Valença | 4 ⁴⁰ | 10 | 7 ⁴¹ |
| Amelinha | 2 | 6 | 3 |
| Babal (Flor de Cactus) | - | 2 ⁴² | - |
| Cátia de França | 1 | 2 | 1 |
| Cirino | 1 | 1 | - |
| Climério ⁴³ | 2 | 2 | - |
| Clodo | 2 | 2 | - |

⁴⁰ Um dos discos em parceria com Geraldo Azevedo.

⁴¹ Um dos discos gravado com Zé Ramalho, Elba Ramalho e Geraldo Azevedo (O Grande Encontro, 1996).

⁴² Apesar de o grupo Flor de Cactus ter lançado três LPs na época, Babal só participou de dois.

⁴³ Os discos do artista no período foram feitos com os irmãos, portanto são somados só uma vez no total.

| | | | |
|----------------------|-----------------|-----------------|------------------|
| Ednardo | 6 | 4 | 1 |
| Elba Ramalho | 1 | 11 | 11 ⁴⁴ |
| Fagner | 6 | 11 | 7 |
| Fausto Nilo | - | - | - |
| Geraldo Azevedo | 3 | 9 ⁴⁵ | 6 |
| Jorge Mello | 3 | 2 | 2 |
| Mirabô | - | - | - |
| Nonato Luiz | - | 4 | 11 |
| Ricardo Bezerra | 1 | - | - |
| Rodger | 2 ⁴⁶ | - | - |
| Robertinho de Recife | 3 | 4 | 1 |
| Terezinha de Jesus | 1 | 4 | - |
| Teti | 3 | - | - |
| Vital Farias | 1 | 4 | - |
| Xangai | 1 | 6 | 5 |
| Zé Ramalho | 3 | 7 | 6 |
| Total ⁴⁷ | 40 | 85 | 56 |

Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB). Disponível em <<https://immub.org/>>.

Acesso em 1º de agosto de 2017.

Partindo deste quadro, podemos observar que entre 1970 e 1980 houve um grande número de gravações dos artistas oriundos da região Nordeste. Já na década de 1990, com a segmentação do mercado, apenas alguns deles continuaram gravando com regularidade — esses últimos eram geralmente apresentados como cantores regionais e não pertencentes à MPB. Elba Ramalho, por exemplo, ganhou 13 vezes o prêmio da

⁴⁴ Um dos discos gravado com Zé Ramalho, Elba Ramalho e Geraldo Azevedo (O Grande Encontro, 1996) e um disco com Zé Ramalho e Geraldo Azevedo (O Grande Encontro, 1997). Por isso, só foram somados uma vez na tabela.

⁴⁵ Dois dos discos gravados na época fazem parte do projeto Cantoria, gravado em parceria com Elomar, Vital Farias e Xangai (1984; 1988).

⁴⁶ Os dois discos são coletivos. O primeiro com Ednardo e Têti (1973) e o segundo em dupla com Têti (1975). Por isso são somados apenas uma vez no total na tabela.

⁴⁷ Na contabilização final, os projetos coletivos ou com mais de um dos pesquisados envolvidos foram somados apenas uma vez.

música brasileira⁴⁸ como regional e nenhuma como cantora de MPB. Alceu, por sua vez, recebeu 13 prêmios no total, dos quais 11 em categorias que continham o termo regional, uma categoria especial e uma que tinha a sigla MPB. O mesmo aconteceu com Fagner, que foi premiado nas categorias regional e canção popular, mas não na de MPB⁴⁹. Não é a intenção aqui menosprezar a categoria regional, mas, sim, evidenciar como os críticos musicais enquadravam as obras dos artistas pesquisados.

Os anos 1980 iniciaram com um crescente espaço para os artistas aqui pesquisados, porém, no decorrer da década, ele foi diminuindo. Mirabô, por exemplo, havia assinado contrato com o selo Epic, mas com a saída de Fagner, seu disco acabou não sendo produzido e a gravadora lançou apenas um compacto que já havia sido gravado anteriormente.

Então Fagner começou a dizer “poxa, vou levar esse pessoal pra CBS”, era uma forma que ele... Então ele começou a produzir. Ele produziu um disco de Robertinho de Recife, ao mesmo tempo ele produziu o meu e eu fazia assim, enquanto Robertinho gravava quatro, cinco músicas, eu ia lá e gravava uma na sobra, no intervalo daquele. Eu gravei meu disco, tem Robertinho, tem Jamil, os músicos que tocavam com o Fagner foram e tocaram comigo no compacto, o próprio Fagner faz coro comigo no disco. E aí, quando terminou tudo, a gente fez um contrato com a CBS, mas um ano depois a CBS mudou a direção e o novo diretor da CBS entrou e disse: “Não quero nada disso, minha filosofia é outra, quem gravou, gravou e quem não gravou vamos conversar”. Eu tinha gravado duas músicas e o meu contrato era de três anos, um LP a cada ano, aí eles lançaram o compacto contra o meu gosto. Um CD não, um compacto, perdão, não tinha CD naquela época, era um disquinho pequeno com duas músicas. Eu achei que era um desperdício eu jogar um negócio daquele no mercado. Todo mundo lançando um LP e eu lançando um compacto. Até porque eu não era conhecido também (MIRABÔ, 2013).

A saída de Fagner da gravadora fez com que artistas ainda vinculados ao selo comessem a sair também. Cirino e os irmãos Climério, Clodo e Clésio foram para a RCA Victor onde foram produzidos por Fagner. Outros apenas tiveram seus contratos rompidos, como pudemos ver no depoimento. Somente os intérpretes que vendiam um determinado número de discos continuaram na gravadora. Amelinha gravou na CBS até 1985, Terezinha de Jesus ficou até 1983 e Zé Ramalho gravou até 1992, quando o selo já era nominado Sony Music. Fagner, que deixou de ser diretor musical, continuou na gravadora como artista contratado até 1985.

⁴⁸ É, hoje, um dos prêmios mais importantes da música brasileira. Teve sua primeira premiação em 1988. A cada ano tem um homenageado — artista ou gênero musical.

⁴⁹ Disponível em: < <http://www.premiodamusica.com.br/> >. Acesso em 1º de agosto de 2017.

Nonato Luiz, por ser instrumentista, gravou por selos de fora do país e teve mais reconhecimento internacional, além de atuar em um nicho específico — das 11 gravações da década de 1990, apenas o disco *Nonato Luiz Interpreta Luiz Gonzaga*, de 1994, foi produzido por uma grande gravadora nacional, a BMG. Os outros trabalhos foram feitos por selos estrangeiros, como dito, além de gravadoras menores e até de forma independente. Xangai também seguiu gravando em número quase que equivalente ao da década anterior, mas também em selos de alcance menor. Os únicos artistas que continuaram vinculados às *majors* depois da década de 1990 foram Fagner, Zé Ramalho, Elba Ramalho e Alceu Valença e, em menor nível, Geraldo Azevedo e Amelinha. Isso pode ser interpretado como a escolha das gravadoras de investirem em um número menor de artistas que gerariam retorno certo. Esses quatro artistas que tiveram maior destaque já eram conhecidos nacionalmente, eram figuras cativas em programas de televisão e trilhas de novela. Não haveria, após a década de 1980, uma telenovela que tratasse da temática do sertão sem que a voz de um deles estivesse presente.

Diferentemente do início das suas carreiras, quando eram citados como pertencentes à nova MPB, na década de 1990 eles se tornaram referências da música regional nordestina, tendo por muitas vezes apenas esse aspecto de sua carreira reverenciado. São os artistas que chamamos de ponta do *iceberg*, pois depois de toda a movimentação da migração deles do Nordeste rumo aos grandes centros, as diversas gravações e os diversos projetos, esses poucos cantores acabam sendo lembrados. Para a segmentação de seus nomes, uma das hipóteses é a de que as gravadoras procuravam explorar esse lado regional em seus trabalhos — mesmo com discos plurais, as músicas de trabalho e as indicadas para trilhas de novelas eram as que geralmente evidenciavam esse referencial de sertão. As novelas em que as trilhas dos artistas faziam parte geralmente tinham, também, a temática regional.

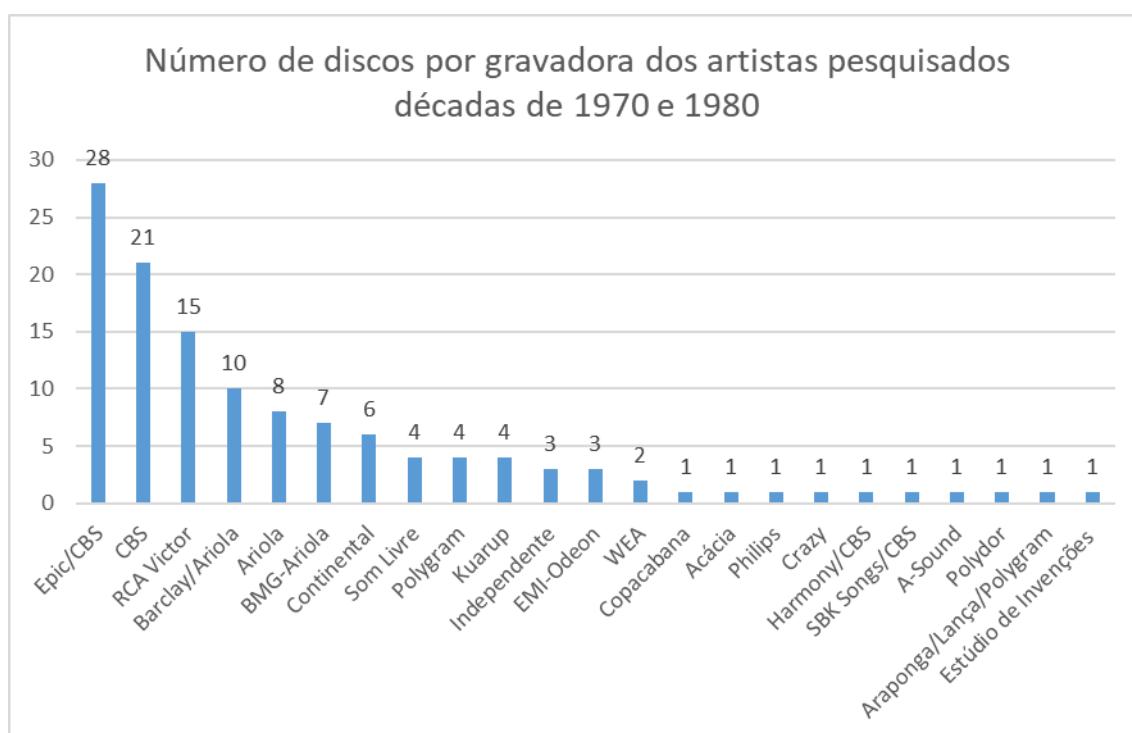
Se na década de 1980 18 dos 23 dos artistas citados no quadro gravaram, uma década depois apenas 12 conseguiram gravar, sendo que apenas cinco lançaram no mínimo um disco a cada dois anos. Babal (2013) critica a forma como as gravadoras enxugaram seus elencos e cita o imediatismo da indústria cultural. Ao mesmo tempo, destaca que Rio de Janeiro e São Paulo seriam as praças para os artistas do Nordeste aparecerem, mas que eles venderiam mesmo em seu estado de origem:

Uma vez, eu acho que estava conversando com o produtor de Joanna, Artur Laranjeira, que já faleceu, e Artur me disse: “Rapaz, não sei como que um

fulano, não sei se foi Elba ou se foi um outro gravou um disco assim”. Eu disse: “Artur, ela quer vender no Nordeste, Artur, que é a praça dela”. O Rio de Janeiro e São Paulo são para ela aparecer, Nordeste é pra vender. Imagina se você tem uma venda grande no Nordeste todo. Aparecer no Rio de Janeiro e São Paulo neguinho vai comprar, vai chegar o disco da Elba Ramalho, vai chegar o disco de fulano de tal. Por isso que gravou um disco todo voltado pra lá, não quer ganhar a praça Rio de Janeiro e São Paulo. Quer se firmar onde ela tem pessoas para comprar o disco dela, que na época era bolacha, o vinil. Então as pessoas que moram no Rio de Janeiro não têm uma visão assim, eles têm a visão do dinheiro imediato, mas não de você fazer uma carreira de verdade e ir subindo de degrau em degrau uma escada, em que você vai lutar por aquilo que você quer daqui a pouco, pra isso basta que você suba seu caminho sem pisar na cabeça de ninguém, que você vai chegar lá.

Observamos agora o gráfico⁵⁰ das gravadoras pelas quais os artistas aqui pesquisados realizaram seus trabalhos.

Gráfico 01



Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB). Disponível em < <https://immub.org/>>. Acesso em 1º de agosto de 2017- gráfico pelo autor.

Ao todo, durante as décadas pesquisadas, foram gravados 125 LPs. A gravadora CBS e seus braços fonográficos correspondem a 40% das gravações aqui analisadas. A

⁵⁰ O gráfico cobre as décadas de 1970 e 1980. Durante este período, os artistas pesquisados gravaram 125 discos.

Ariola, que depois passou a ser nominada Barclay/Ariola, é responsável por 14,40% e, em terceira posição, temos a RCA Victor, com 12%. Cabe ainda falar um pouco sobre a fusão das gravadoras: no gráfico, trabalhamos com o nome do selo no momento do lançamento do disco, mas muitas vezes eles eram incorporados por outros, vendidos para outras empresas. Destacaremos na sequência as gravadoras com mais evidência na pesquisa.

O selo Philips aparece apenas uma vez no gráfico, com a primeira gravação de Fagner — vale ressaltar que essa gravadora era considerada a detentora do maior *casting* dos artistas da MPB, portanto, é de se pensar por que não contratou os artistas nordestinos que surgiram no período. Entre o fim da década de 1970 e o início da de 1980, o nome da gravadora foi modificado para PolyGram, sob o qual Elba Ramalho gravou quatro discos na década de 1980.

A Som Livre, como anteriormente abordado, surgiu com o objetivo de produzir trilhas para novelas, finalidade na qual ela se focou na década de 1980, passando a não ter artistas em seu *casting*.

A Kuarup, fundada em 1978, é gravadora independente de mais longa existência na indústria fonográfica brasileira. (VICENTE, 2002, p. 321). Contando com distribuição própria, foi neste selo que Xangai voltou a gravar por uma empresa, uma vez que, após os problemas com o selo Epic, o artista havia se afastado das multinacionais vendedoras de discos.

A CBS e seus braços fonográficos são os de maior destaque neste trabalho pela quantidade de discos que gravaram. Antes da chegada de Fagner, a gravadora era conhecida como a do Roberto Carlos — maior vendedor de disco da época — e de outros artistas vinculados à Jovem Guarda. O novo investimento em artistas nacionais teve resultado: Fagner, Amelinha e Zé Ramalho venderam muitos discos pela gravadora. Entretanto, nas entrevistas, podemos observar que mesmo tendo o poder de gravar quem quisesse no selo Epic, nem todos esses artistas tinham seus discos trabalhados pelo marketing, principalmente porque, com a saída de Fagner, materiais prontos eram lançados, mas sem interesse da empresa. Os trabalhos lançados depois de 1980 quase não tiveram apoio de divulgação da gravadora. E os contratados, observando a forma que a empresa levava os contratos, acabaram saindo, como podemos observar na fala de Geraldo Azevedo (2014): “Eu saí. Eu saí porque meu contrato era de três discos. Mas eu terminei pedindo rescisão. Não teve problema nenhum, acho que eles não se interessavam muito não, a nova diretoria”.

Cátia de França (2014) também destaca a menor divulgação que seu segundo disco lançando pelo selo Epic teve:

Foi menor, porque não tinha... entendeu? Era uma coisa assim, pelo fato de eu não ter um padrinho forte como o Zé Ramalho⁵¹, então saiu por causa da coisa do primeiro. Então as pessoas tinham que correr atrás para fazer acontecer. Quando do primeiro disco, não, tudo acontecia naturalmente.

A cantora e compositora alega a falta de divulgação pela falta de padrinho, uma vez que o primeiro disco havia sido avalizado por Zé Ramalho, nome que estava em voga tanto como compositor — na canção *Frevo Mulher*, famosa na voz de Amelinha — quanto pelo lançamento de seu primeiro disco pela CBS, em 1978, com a canção *Avôhai*, que fez grande sucesso. Mas o que a artista não se atenta é que a falta de divulgação ocorreu pela troca de diretorias e que muitos discos após a saída de Fagner e Jairo Pires só foram gravados para cumprir contrato.

De todo modo, a companhia de discos CBS e seus selos foram de grande importância para a carreira dos artistas aqui trabalhados, inclusive, podemos citar outros nomes que também tiveram a primeira oportunidade ali, como Petrúcio Maia. Os discos da empresa tinham bom acabamento, a maioria contava com encarte, arte da capa geralmente caprichada, além de informações sobre os músicos das gravações.

A Ariola, como ressaltado, chegou ao Brasil em 1979 e contratou de uma só vez Chico Buarque, Marina Lima, Geraldo Azevedo, MPB-4, Milton Nascimento, Moraes Moreira, Ney Matogrosso, Toquinho e Kleiton e Kledir. Porém, em 1981, foi absorvida pela PolyGram (antiga Philips) por não obter o lucro esperado e encontrar o mercado brasileiro em crise. A venda da Ariola pegou os recém-contratados de surpresa, pois alguns não tinham nem lançado seu primeiro trabalho. O jornal O Globo de 18 novembro de 1981 relata o fato, perguntando a Roberto Menescal, então diretor da PolyGram, a respeito dos lançamentos, que ele afirma que seriam mantidos (O GLOBO, 1981, p. 29). Elba Ramalho, Alceu Valença e Geraldo Azevedo foram três dos nossos pesquisados que mantiveram contrato com a gravadora, que optou por focar na MPB, mas de maneira mais diversa, apostando em grandes nomes e em outros com potencial de crescimento. Elba Ramalho, por exemplo, vinha de discos de relativo sucesso no selo Epic e, por isso, foi contratada pela gravadora concorrente. A venda da gravadora

⁵¹ Zé Ramalho, ao lado de Carlos Alberto Sion, fez a direção de produção do primeiro disco de Cátia de França. E por isso ele é considerado o padrinho da artista nesta obra.

recém-instalada foi um exemplo do quanto o mercado do disco no Brasil estava instável.

A RCA Victor foi outra gravadora de grande relevância nas gravações do grupo pesquisado. Entretanto, diferentemente da CBS, que tinha um trabalho com as capas dos discos e os encartes — e, no período de administração de Fagner, uma divulgação —, a RCA Victor não tinha o mesmo serviço. Fazia discos simples, a maioria sem encarte e com capas também sem muito trabalho. Talvez por ser uma gravadora vinculada a artistas populares, como Francisco Alves e Vicente Celestino, seus discos pudessem ser destinados a um público de menor poder aquisitivo ou que não se preocupasse com um trabalho mais rebuscado em relação ao visual. Clodo (2013) fala sobre a parte gráfica do primeiro disco que lançou, produzido pela RCA Victor:

Não tinha. Tinha uma foto preto e branco atrás, toda recortada assim. A capa era uma, a capa é do Fausto Nilo que na época não era nem tão famoso assim⁵², tava começando também. Eles botaram uma lamparina misturando foto com desenho, uma coisa bem moderna, bem bonita, mas não tinha a gente na capa. Atrás são fotos assim, recortadas assim e fotos preto e branca e ele [Sérgio Cabral] não gostou, ele achou que devia mostrar que era da gente que devia... Eu me lembro desse comentário dele.

Clodo e Climério respondem sobre uma crítica feita pelo jornalista Sérgio Cabral no jornal O Globo, no ano de 1977, quando afirmou que a capa não estimulava ninguém a ouvir o disco e que as informações na contracapa eram vagas. Resumindo, criticava toda a produção gráfica do disco, mas, ao mesmo tempo, ressaltava o talento vocal dos cantores (CABRAL, 1977, p. 9).

O depoimento de Cirino (2013) corrobora com a ideia de que a gravadora dava pouca importância para a divulgação do artista. Enquanto pela CBS o cantor teve toda atenção e marketing, seu disco na RCA Victor teve lançamento discreto. Ele compara as duas gravadoras:

Esse disco foi assim... [*Estrela Ferrada*, disco lançado na CBS] como tudo é muito nacional, o que acontece, você é lançado nacionalmente, a parte de distribuição... antes, tinha a parte da imprensa, que é a divulgação... eu tive isso, por exemplo, a divulgação foi muito boa, a distribuição foi nacionalmente, no Brasil todo... isso que a grande força da multinacional, que os outros pequenos não têm nem esse esquema, tipo assim, independente... tem um local. A gente chegava junto com todo o Brasil... então, quando chegou junto, já foi aí nós divulgamos, fazendo televisão, rádio e tudo isso e cobrindo, estava de vento em popa... Quando o diretor saiu, que tinha me chamado, saiu, eu fiquei meio estranho. E daí vêm as

⁵² Climério concorda ao fundo enfatizando a palavra “não”.

consequências de um trabalho quebrado, direção é uma coisa que quando muda, parece que é como política, todo mundo quer entrar, quer mandar... aí eu assisti muita imposição, até dos cearenses que estavam lá, o Fagner, eles não foram legais comigo nessa parte aí... em São Paulo chegou a vender na época uma faixa de 7 mil discos... quando houve uma reposição sem divulgação, ou seja, o disco pegou, entendeu? O disco tinha pego, quando pegou, eu disse “pô, só no Ceará tem a reposição de 5 mil discos...” No Ceará, não... Nordeste... só no Ceará tem mil, Natal tem tanto... só no Ceará, na reposição que o disco oferecia pela resistência da própria música... ou seja, porque o disco estava bem feito. Foi o *Estrela Ferrada*... houve reposições em cantos que... para você ter reposição, cara, você tem que estar numa divulgação muito alta... então, o disco pegou porque eles acabaram gostando e porque tava tocando no geral de graça, então, ele disse que já gostava da música e que começou a ajudar muito... essa fase foi muito boa na CBS para mim... e coisas que me aconteceram depois que eu saí da CBS para a RCA a convite do Fagner, eu queria ter ficado na Odeon, que a Simone tinha me convidado, mas eu não fui, fui nas águas do Fagner e me quebrei. Porque eu podia ter ficado na Odeon, porque a Simone já tinha gravado umas músicas minhas e queria fazer um trabalho cantando as minhas músicas, se juntando aí para fazer uma dupla eu compositor e ela intérprete desse compositor e vou cantar as músicas dele. Aí o Fagner disse “oh, eu vou arranjar uma gravadora para você”. Nó, rapaz, para que que eu fui para a RCA, cara? Ali é um cemitério, cara...

Téti (2013), ao ser perguntada sobre o assunto, destaca a falta de divulgação de seu disco em parceria com Rodger. E vai além, dizendo que acha que teve falta de qualidade na gravação também.

Para finalizar este item sobre as principais gravadoras, ressaltamos que as gravações independentes dos artistas somam três discos. Se acrescentarmos aqueles que foram gravados de forma independente e posteriormente distribuídos por algum selo, esse número cresce exponencialmente. É o caso do último disco de Jorge Mello, *Um Trovador Eletrônico*, lançado pela Continental, em 1986. Ao ser questionado sobre os contratos, o compositor (2013) ressalta: “É, distribuidor tá lá, distribuição Continental. Eu assinei um contrato já de distribuição, mas os produtos já eram meus. Distribuidor. Então esse já é da minha produtora”.

Xangai (2016), um dos primeiros a gravar de forma independente, em 1982, o disco *Qué Qui Tú Tem Canário*, explica como fazia para vender os discos: “Vendendo nos shows, vendendo... gente pedindo, mandando para os lugares vender, né? Mandar para uma loja de Fortaleza: ‘estou precisando de 50 discos, 100 discos’. Mandava e me pagavam”.

O primeiro disco dos artistas do grupo aqui pesquisado que se aproxima de um trabalho independente é *Paêbirú*, uma parceria de Zé Ramalho com Lula Côrtes, gravado de outubro a dezembro de 1974 — a obra foi gravada em Pernambuco, nos

estúdios da Rozenblit, e teve a participação de Geraldo Azevedo e Alceu Valença⁵³. Zé Ramalho lembra que a gravadora e os estúdios eram em um só lugar, então o cantor gravava e o disco era prensado no mesmo lugar. Devido a uma enchente do rio Capibaribe, em Recife, o parque gráfico da Rozenblit foi atingido, danificando máquinas e discos gravados. Segundo Zé Ramalho, menos de mil cópias foram salvas pelos funcionários, que conseguiram tirar algumas caixas dos discos já prensados — um disco duplo, que era dividido entre os quatro elementos: no disco um, terra e ar; e no segundo, fogo e água, além de um projeto gráfico bem elaborado. As gravações não tinham roteiro, conforme ele rememora, praticamente nenhuma programação: “Não havia nada, a gente apenas chegava lá e começava a acontecer. Seria nossa estreia”. O disco, em função da enchente, não chegou às lojas (GAVIN, 2015, p. 39-43).

O que vale destacar é que mesmo gravados de forma independente, esses discos tiveram, no início, pouca inserção no mercado, e a maioria precisava buscar um selo para a distribuição, uma vez que se a gravação ainda era um processo caro, distribuir os discos sem aporte de um selo era quase impossível. As gravadoras maiores já tinham todo o esquema montado, o que facilitava a venda dos discos de seus artistas. Entretanto, esse mercado independente já ganhava destaque na mídia impressa, como na reportagem de Mauro Dias intitulada *Na contramão da MPB*. Nela, ele citava que criatividade, fino acabamento e independência faziam com que cada vez mais existisse um universo à parte das gravadoras. A matéria mencionava os nomes de Vital Farias, Xangai, Vânia Bastos, Geraldo Azevedo e Sérgio Ricardo, artistas que depois da década de 1970 não encontraram mais mercado nas gravadoras comuns e seguiram para a produção própria ou de selos menores (DIAS, 1987, p. 5).

A década de 1970 foi um período de oportunidades para os artistas que estavam iniciando suas carreiras. O “milagre econômico” e a maior difusão de bens culturais no Brasil fizeram com que as gravadoras investissem em novos talentos e, por vezes, experimentassem, lançando projetos plurais. Foi nesse momento que os artistas aqui pesquisados ganharam suas primeiras oportunidades para gravar. Já na segunda metade da década de 1980, a cena estava totalmente mudada: gravadoras fecharam ou se fundiram e buscavam cada vez mais o lucro, investindo apenas em artistas que seriam lucro certo, o que tornou mais difícil fazer com que um cantor tivesse sucesso. Os músicos já consagrados ou em processo de consagração foram para o panteão das

⁵³ Um tempo depois da gravação, Zé Ramalho fez parte da banda de Alceu Valença.

gravadoras e receberam grande investimento em gravações e divulgações. Entre os artistas aqui pesquisados, alguns conseguiram notoriedade e seguiram contratados pelas gravadoras, mesmo diante das crises nas décadas de 1980 e 1990⁵⁴. Outros seguiram de forma independente ou com contratos esporádicos com gravadoras, mantendo relativo público⁵⁵. Outros ainda não conseguiram mais gravar e seguiram apenas fazendo shows⁵⁶. Já um quarto grupo abandonou temporariamente a carreira artística e migrou para outras profissões, em sua maioria, de professor universitário⁵⁷.

2.6 Capas e clipes

Depois de analisar a relação dos artistas com as gravadoras, em especial a entrada desses cantores no mercado fonográfico, passamos a observar de que maneira eles foram apresentados para a grande mídia pela indústria fonográfica e como apareciam na televisão. Como fontes, usaremos as capas e os encartes dos discos destes artistas e, em um segundo momento, os clipes do dominical Fantástico⁵⁸ — por questão de acesso e recorte, trabalharemos com sete clipes.

Antes, entretanto, é importante fazer uma discussão sobre a importância do estudo da performance. Diana Taylor (2013, p. 27), no livro *O arquivo e o repertório*, chama atenção para a performance enquanto transmissora de diversos tipos de conhecimento:

As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado”. Em um primeiro nível, a performance constitui objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos - dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais - que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião.

A performance e a estética da vida cotidiana variam de comunidade para comunidade, o que reflete uma especificidade cultural tanto na encenação quanto na

⁵⁴ Fagner, Elba Ramalho, Alceu Valença e Zé Ramalho.

⁵⁵ Xangai, Vital Farias, Geraldo Azevedo, Ednardo, Amelinha, Jorge Mello e Nonato Luiz.

⁵⁶ Teti, Cátia de França, Terezinha de Jesus, Cirino e Mirabô.

⁵⁷ Rodger, Ricardo Bezerra, Climério e Clodo.

⁵⁸ A escolha dos clipes obedeceu a dois critérios: o primeiro, a disponibilidade nas redes, já que, como citamos anteriormente, não há uma base de pesquisa para os arquivos audiovisuais brasileiros; e o segundo, a análise de clipes de artistas diferentes. Infelizmente não há uma lista ou algum local onde possa ser pesquisado quantos clipes para o dominical foram gravados para os artistas aqui pesquisados.

recepção. A recepção se modifica na performance ao vivo, bem como na mediada tecnologicamente — o ato em si só se modifica na performance ao vivo (TAYLOR, 2013, p. 26-27). A pesquisadora destaca que os estudos atuais da performance têm grande influência de correntes da antropologia e do teatro.

Depois, Taylor (2013, p. 49) explica os termos arquivo e repertório. “A memória arquivar consegue separar a fonte de “conhecimento” do conhecedor - no tempo e/ou espaço”, o que muda no decorrer do tempo é o valor, relevância ou significado do arquivo, como os itens que ele contém são interpretados ou mesmo incorporados. “Os ossos podem continuar os mesmos, embora sua história possa mudar, dependendo do paleontólogo ou do antropólogo forense que os examina”. A autora chama atenção para que não incorporem os mitos sobre o arquivo, como os fatos de que ele não seria mediado e de que resistiria à mudança, corruptibilidade e manipulação política. “Coisas individuais - livros, amostras de DNA, documentos de identidade com fotos - podem aparecer misteriosamente no arquivo, ou então desaparecer dele”.

O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada - performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto -, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível. O repertório, etimologicamente “uma tesouraria, um inventário”, também permite a agência individual, referindo-se também a “aquele que encontra, descobridor”. O repertório requer presença - pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao “estar lá”, sendo parte da transmissão. Em oposição aos objetos no arquivo, supostamente estáveis, as ações do repertório não permanecem as mesmas (TAYLOR, 2013, p. 49-50).

Arquivo e repertório têm sido importantes fontes de informação em sociedades letradas e semiletradas, sendo que nessas sociedades um excede as limitações do outro (TAYLOR, 2013, p. 51).

A tensão entre o que denomino de arquivo e repertório tem sido frequentemente construída como existente entre a língua escrita e a falada. O arquivo inclui textos escritos, mas não se limita a eles. O repertório contém performances verbais - canções, orações, discursos -, bem como as práticas não verbais. A divisão entre escrito/oral, em um nível, capta a diferença entre arquivo/repertório que venho desenvolvendo neste estudo, na medida que os meios de transmissão diferem, como acontece também com as exigências de armazenamento e disseminação (TAYLOR, 2013, p. 55).

Os estudos sobre a performance ainda são um desafio para os pesquisadores da cultura e desafiam, assim, a compartimentalização das disciplinas das artes. As vias metodológicas para esses pesquisadores são várias: trabalho etnográfico, técnicas de entrevista, análise de movimentos, tecnologias digitais, sons, entre outras. Para Taylor

(2013, p. 58-59), a tendência de os estudos culturais tratarem todos os fenômenos como texto os diferencia do estudo da performance.

Entre as partes importantes da análise da performance está o estudo da cena, que, segundo a autora, denota intencionalidade a termos artísticos e sinaliza estratégias conscientes de exibição.

A palavra surge apropriadamente tanto do palco material quanto o ambiente altamente codificado que dá aos espectadores informações pertinentes - por exemplo, sobre a classe ou o período histórico. Os móveis, o vestuário, os sons e o estilo contribuem para a compreensão, por parte do espectador, do que se imagina acontecer ali. Os dois, a cena e o roteiro, se colocam em relação metonímica: o lugar nos permite pensar sobre as possibilidades de ação. Porém, a ação também define o lugar (TAYLOR, 2013, p. 62).

Por fim, evidenciamos o que Taylor (2013, p. 72) ressalta em relação ao repertório: que ele não pode ser contido no arquivo. O arquivo pode conter uma apresentação de determinada performance de uma apresentação artística, como teatro, dança ou ritual, mas ela não se encerraria ali.

A obra da professora e pesquisadora nos ajuda a entender alguns aspectos do nosso trabalho. Por questões de limitações nos estudos historiográficos, o repertório não é o ponto central desta análise, porém, é um ponto que perpassa o pensamento para a realização do texto, cujas performances analisadas fazem parte do arquivo de uma emissora de televisão. Outra questão importante na pesquisa é entender que essas práticas performáticas que influenciaram nossos pesquisados em suas trajetórias artísticas fazem parte da história de suas regiões, que, como Taylor explicita, são variáveis.

O conceito de cena é outro assunto importante na análise dos clipes, avaliando de que forma esses artistas eram apresentados e de que maneira os cenários eram montados para fazer com que esses cantores fossem incluídos em determinado nicho cultural. Mas, antes disso, observaremos as capas dos discos que lançaram os artistas.

O primeiro disco é o já citado *Quadrafônico*, de 1972, feito em dupla por Alceu Valença e Geraldo Azevedo. A capa apresenta os dois artistas e em nada remete ao local de origem de ambos. O disco, da gravadora Copacabana, não tem encarte ou texto que apresente os artistas.

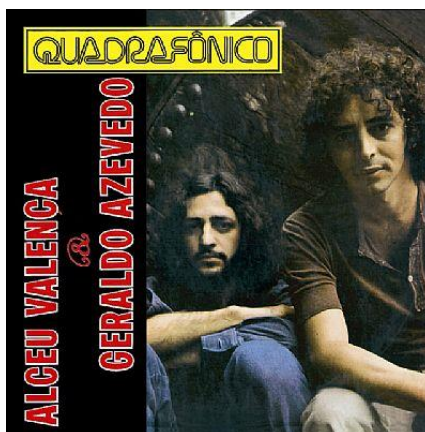
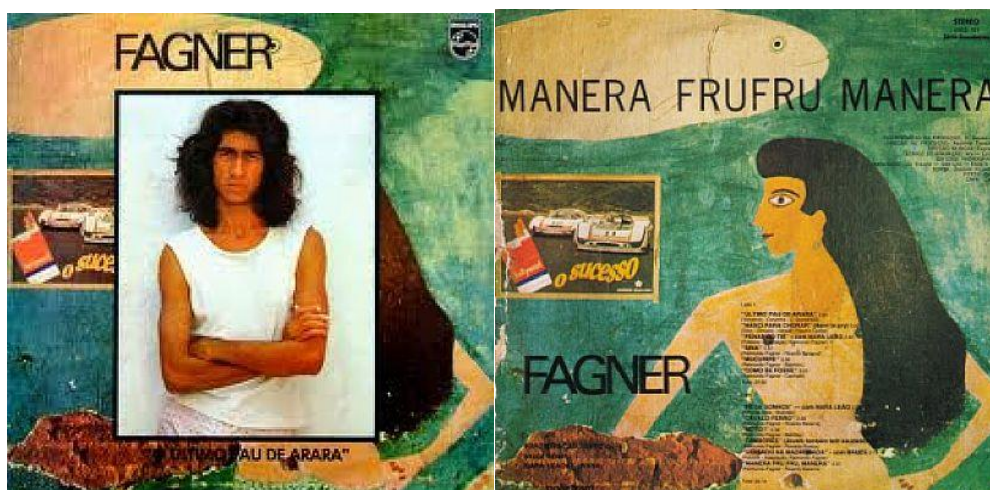


Imagem 01 - Capa do LP *Quadrafônico*, 1972.

No ano seguinte, Raimundo Fagner teve a chance de gravar seu primeiro LP. Contratado da Philips, gravadora que tinha o maior *casting* de cantores da MPB, ele teve um disco promocional com depoimentos de artistas já consagrados. Na capa, uma pequena foto do cantor sobre um fundo que tem uma pintura. O disco também conta com a propaganda do cigarro Hollywood na capa e na contracapa — caso único de propaganda entre os discos pesquisados. A capa foi feita pelo fotógrafo pernambucano Carlos Filho, conhecido como Cafí, autor de mais de 300 capas de discos da música brasileira. Na arte, há uma mulher, que parece ser uma divindade do mar, um peixe e um fundo verde, que lembra o mar. A figura feminina pode remeter à Iracema, que é uma lenda do Ceará e que, no livro homônimo de José de Alencar, é apresentada como a virgem dos lábios de mel, com os cabelos mais negros que a asa da graúna e sorriso mais doce que o favo do jati (O GLOBO, 2019).

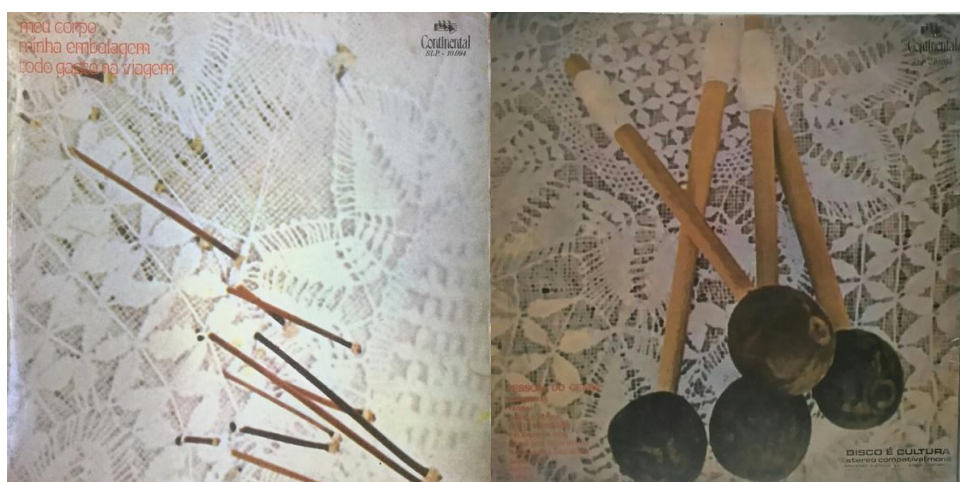
A história deste disco tem uma polêmica que envolve a canção *Canteiros*. A biografia de Fagner explica que a confusão ocorreu porque o artista compôs a música inspirado no poema de mesmo nome de Cecília Meireles. O devido crédito estaria no encarte que acompanharia o disco, mas a gravadora, para conter gastos, lançou a obra sem encarte, o que ocasionou um processo da família da poetisa.

Fagner não ficou muito tempo na Philips. Sentido-se desprestigiado, logo rompeu contrato. Ele, que aparecia nos jornais e revistas como revelação e tinha canções nas vozes de duas das principais intérpretes do país, Elis Regina e Nara Leão, lembra que a Philips tinha um bom produto na mão, contudo, não se esforçou para vendê-lo. A biografia do artista ainda traz a fala de Roberto Menescal, que comenta que os baianos estavam com muito sucesso e acabavam dominando a cena, mas Fagner, por outro lado, sentia-se preterido (ECHEVERRIA, 2019, p. 126-135).



Imagens 02 e 03 – Capa e contracapa do LP *Manera Frufru Manera*, 1973.

O disco *Meu Corpo Minha Embalagem Toda Gasta na Viagem*, ou *Pessoal do Ceará*, trouxe na capa bordados e rendas tradicionais daquele estado. A obra tinha Rodger, Têti e Ednardo dividindo as faixas. Se na capa não vemos fotos dos artistas, podemos encontrá-las no encarte, tanto individuais quanto dos três juntos. No texto do encarte, Walter Silva (1973) cita termos que remetem à capa: “Nosso trabalho foi feito com mesmo amor e carinho como se tecem os lindos bordados que esta capa estampa”, “movidos pelos bilros da amizade” e “a renda vai ficando cada vez maior, que só será completa se você entrar nela”. E finaliza dizendo que “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 dessa temporada”. Nas outras edições do disco, os artistas passaram a figurar na capa. O historiador Stênio Ronaldo Mattos Rodrigues (2017, p. 137) explica as mudanças. De acordo com ele, na segunda edição, de 1976, o disco perdeu o nome original e passou a se chamar *Ednardo e o Pessoal do Ceará*. Além disso, a imagem antes no encarte com o rosto dos três artistas estampou a capa. Depois, na terceira edição, lançada em 1983 e 1989, a foto de Ednardo aparecia em destaque em relação aos outros artistas.



Imagens 04 e 05 - Capa e contracapa do LP *Meu Corpo Minha Embalagem Toda Gasta na Viagem*, 1973.



Imagem 06 - Encarte do LP *Meu Corpo Minha Embalagem Toda Gasta na Viagem*, 1973.

No ano de 1974, houve o lançamento dos primeiros LPs individuais do cearense Belchior e do pernambucano Alceu Valença. O jornalista Renato Vieira (2018), em texto do encarte de relançamento do disco de Belchior, apresenta um box com dados da obra, como a venda de 30 mil cópias e algumas críticas recebidas pelo artista em jornais da época, como a de José Ramos Tinhorão (2013), que dizia que ele era muito melhor poeta que cantor. O LP, que leva o nome de Belchior, saiu pela Chantecler. Para Vieira, o disco é uma mistura de regionalismo nordestino com folk, além de apresentar também experiências de poesia concreta.



Imagens 09, 10, 11 e 12 - Capa, contracapa e encarte do disco *Molhado de Suor*, 1974.

Os próximos artistas a lançarem seus trabalhos foram Vital Farias e Xangai, ambos em 1976. Nas capas, é visível a ideia de mostrá-los ligados à região de onde vieram. Vital aparece tocando violão, usando chinelo de couro e sentado em algumas pedras. Já Xangai tem sua foto reduzida, com destaque para cangaceiros, que logo são associados à ideia de Nordeste no imaginário popular. Apenas na parte de trás é que a imagem do cantor é destacada, com ele aparecendo também com um violão.



Imagem 13 – Capa do disco *Vital Farias*, 1976.



Imagens 14 e 15 - Capa e contracapa do disco *Acontecimento*, 1976.

Antes de avançarmos para os discos produzidos durante a fase de Fagner como um dos diretores da CBS, vamos observar aqui as capas das obras de Jorge Mello e Clodo, Climério e Clésio, que saíram por outra gravadora. O disco de Jorge Mello, lançado pela gravadora Crazy, traz uma foto em plano fechado do rosto do artista. Intitulado *...Sou do Tempo do Baião de Dois que a Besta Fera não Comeu*, ou *Besta Fera* (1976), tem na contracapa a foto do cantor criança tocando acordeão, instrumento tipicamente ligado a cantores oriundos do Nordeste — e que aparece nas memórias do artista como uma de suas influências musicais.



Imagens 16 e 17 - Capa e contracapa do LP *Besta Fera*, 1976

O disco dos irmãos piauienses, por sua vez, recebeu a crítica de que não mostrava os artistas na capa, como já referenciamos. As fotos deles estão na parte de trás, entrecortadas. A arte da capa, nos remete à natureza, com as cores verde e laranja, que compõem o desenho junto com o título *São Piauí* (1977).



Imagens 18 e 19 - Capa e contracapa do LP *São Piauí*, 1977.

Foi em 1977 que Fagner começou a atuar como produtor na CBS. Os primeiros discos lá gravados foram os de Amelinha e Robertinho de Recife. Segundo Stênio Rodrigues (2017, p. 276), a CBS, no fim da década de 1970, queria renovar sua imagem. E foi nesse contexto que Amelinha gravou o disco *Flor da Paisagem* e

Robertinho de Recife, *Jardim da Infância*. Diferentemente de outras gravadoras, que não investiam na elaboração gráfica do disco, a CBS fez materiais bem-acabados graficamente para os estreantes. O disco de Robertinho tem desenho de Fausto Nilo e, na equipe, assessoria de programação visual, direção de arte e fotógrafos. Na direção artística estava Jairo Pires, que tinha dado o poder de produtor a Fagner, que assina a produção do disco junto com Robertinho. No desenho de Fausto Nilo, vemos natureza, mar, casa à beira mar e balão, além de vários instrumentos de corda, como guitarra, banjo e violão, ligados às habilidades do artista. O encarte traz ainda a foto de todos que de alguma forma participaram da obra. Entre os discos de estreia até então analisados, este é o mais bem-acabado. No desenho da capa estão Robertinho de Recife, um sol e natureza. Na contracapa, uma foto do cantor com a inseparável guitarra.



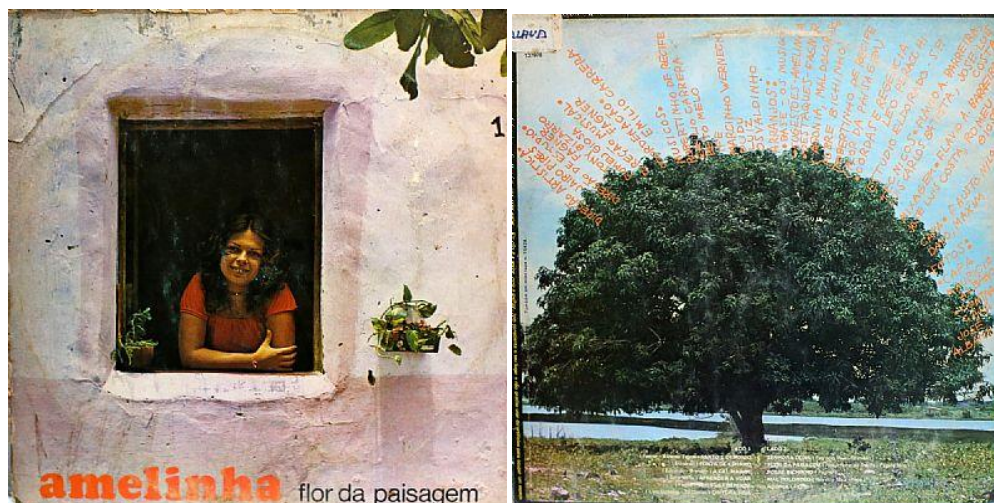


Imagens 20, 21, 22, 23 e 24 - Capa, contracapa e encarte do disco *Jardim de Infância*, 1977.

Já o disco de Amelinha apresenta um encarte verde, em que, de um lado, podemos ler as letras das canções e, do outro, a sombra de uma árvore, que é a mesma que aparece na contracapa. É na contracapa, aliás, que está uma frase escrita nas bordas, na qual Fagner apresenta a cantora e fala sobre o trabalho.

A oportunidade de fazer esse 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, nem a melhor, tem consciente seu lugar e não precisa de artifícios para ocupar 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 (FAGNER, 1977).

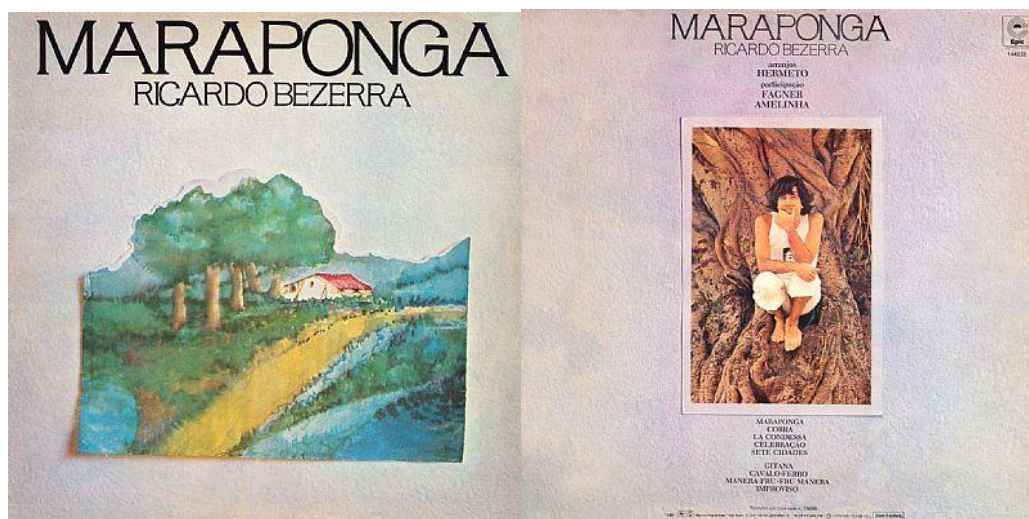
Votando à capa e à contracapa, podemos ver, respectivamente, Amelinha no que parece ser uma casa simples e um lago junto com uma árvore.



Imagens 25 e 26 - Capa e contracapa do LP *Flor da Paisagem*, 1977.

Depois da produção dos discos de Robertinho e Amelinha pela CBS, a gravadora deu aval para Fagner contratar mais artistas, mas, desta vez, por um selo alternativo, o Epic, que até então era mais usado em regravações. É possível que a gravadora tivesse interesse em dar destaque para este selo, até porque, como já mostramos, em 1976, Xangai — na época com o nome Shangai — estreou no mercado dos discos por ele. Este selo não só lançou artistas, como dito antes, mas também deu espaço a cantores que já haviam gravado, mas, naquele momento, estavam sem gravadora — casos de Ednardo, dos irmãos Clodo, Climério e Clésio, de Geraldo Azevedo, entre outros. Aqui, só colocaremos as capas dos discos dos artistas que iniciaram suas carreiras na gravadora, a fim de entender de que forma elas ajudam a compreender o projeto da CBS de, a partir dali, investir em um nicho de artistas. Cabe destacar que todos os discos do selo Epic que serão descritos neste trabalho tiveram encarte, o que demonstra um investimento da gravadora no lançamento desses artistas.

O primeiro disco sobre o qual falaremos é *Maraponga* (1978), de Ricardo Bezerra. Produzido por Fagner, teve a foto da contracapa e a programação gráfica feitas por Cafi, enquanto a capa traz um desenho feito pelo próprio cantor, remetendo ao sítio em que morava com sua esposa e era ponto de encontro dos artistas. Na contracapa, a foto do artista ao pé de uma árvore.



Imagens 27 e 28 – Capa e contracapa do disco *Maraponga*, 1978.

Também de 1978 temos o disco de Zé Ramalho. Antes, ele já havia gravado, em 1975, ao lado de Lula Côrtes, o disco *Paêbirú*, mas essa era a primeira vez que gravava um disco solo e por uma empresa multinacional. Na contracapa, vemos a informação de que a obra foi gravada entre novembro e dezembro de 1977, além de uma foto do artista com um violão. Na capa, por sua vez, também há uma foto do artista com o violão e sem camisa. No encarte, as letras das canções em vermelho contrastam com o fundo no qual aparece um chão seco — que remete a áreas de seca — e fotos do artista, nas quais podemos ver uma casa simples, ele na praia em uma duna (ao que parece tentando beber água), andando pelas dunas e ao lado de cactus.

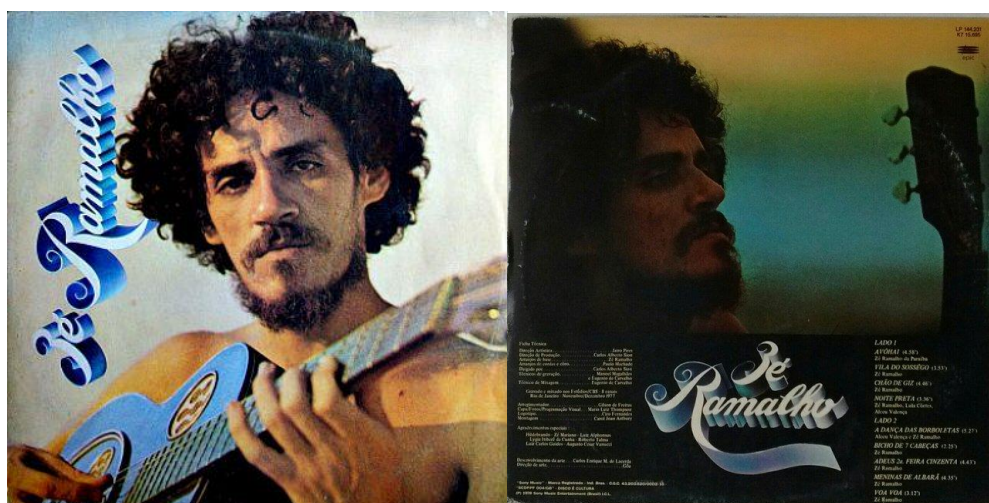
Na reedição do disco, em 2003, Marcelo Fróes conta parte da história de Zé Ramalho e da obra. Ele comenta sobre a infância do cantor com o avô em Campina Grande e suas influências de Jovem Guarda, Beatles e seus contemporâneos. Também conta que quando Zé chegou da Paraíba ele acompanhava Alceu Valença e que foi assim que chamou atenção do mercado fonográfico, tanto que em 1976 resolveu se fixar no Rio de Janeiro. O artista chegou a gravar um demo para a Phonogram, mas não foi aceito. Então, seguiu visitando gravadoras, como RCA, Odeon e Som Livre. A gravação viria depois de um aval de Fagner junto à diretoria da CBS: ele mostrou o trabalho do artista ao diretor Jairo Pires, que ficou encantado ao ouvir *Avôhai* e, assim, contratou Zé Ramalho.

O cantor contou ao jornalista Pedro Bial, em 2019, sobre os primeiros passos na vida artística e o percurso até conseguir gravar o primeiro disco solo. Na ocasião,

apareceram imagens de arquivo de uma entrevista feita com o artista pelo jornalista Nelson Motta, em 1975, quando ele perguntou se a música de Zé Ramalho misturava muito “o som dos cantadores de feira com a música internacional de maneira geral”. O cantor então responde:

Exatamente, porque a transação dos cantadores de feira é uma coisa que a gente cresceu ouvindo aquilo tudo, gosto muito de cantar aquilo e mesclou com a formação da música pop e rock no caso, que eu passei esse tempo todo tocando, gosto muito de escutar, então fica uma espécie de mistura. Sai uma soma (ZÉ RAMALHO, 2019).

Ao fim, Nelson Motta afirmou que saía uma soma fantástica, que Zé Ramalho conseguiu produzir uma música “que tem ao mesmo tempo o som primitivo e violento dos cantadores de feira e de Bob Dylan⁵⁹, por exemplo que são coisas aparentemente tão diferentes mas que na música dele está provado que são muito próximos”. Esta fala do jornalista mostra como parte da imprensa geralmente tratava os artistas aqui pesquisados, destacando sempre as raízes do local de origem e, neste caso, mesclando com outras influências. Além disso, é esse o diferencial que essa geração aporta: uma música que trazia fusões, uma nova roupagem, uma mistura de elementos nordestinos com outras influências do rock, pop, bossa nova, não apenas o Nordeste apresentado pelo nacional popular da década de 1960, mas uma região plural, com múltiplas experiências e influências.



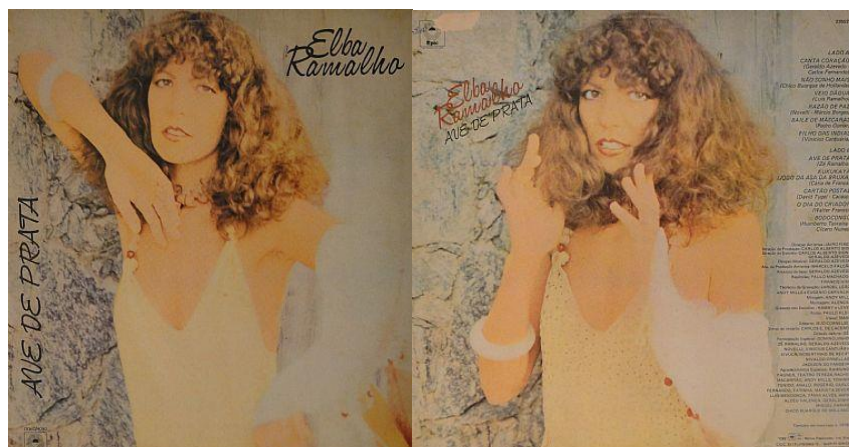
⁵⁹ Em 2008, Zé Ramalho lançou um disco só com versões em português das canções de Bob Dylan - *Tá Tudo Mudado, Zé Ramalho canta Bob Dylan*. Duas das versões Zé fez junto com Babal. E uma das versões foi feita por Babal e Geraldo Azevedo, evidenciando que esses laços continuaram artisticamente anos depois.



Imagens 29, 30 e 31 – Capa, contracapa e encarte do disco *Zé Ramalho*, 1978.

Em 1979, houve quatro lançamentos. *Ave de Prata* foi a estreia de Elba Ramalho no disco. Na capa, a cantora aparece ao lado de uma rocha. Enquanto isso, no encarte estão as letras das canções com várias fotos da artista e uma arte com algumas aves e algo que parece uma onda e uma figura feminina usando adereços similares aos tribais remetendo à Elba Ramalho nas fotos da outra parte do encarte. No verso, é possível ler as palavras de Carlos de Lacerda: “Onde eu sou chama seja você a brasa / Onde eu sou chuva seja você a água”.

Haroldo de Resende, que escreve sobre o disco, diz que “toda arte visual do álbum é concebida a partir desses signos e imagens esotéricas”. O cenário das fotos da capa e da contracapa “remete a um ambiente seco, com pedras acimentadas ao fundo”. Ao falar sobre a canção *Kukukaya*, de autoria de Cátia de França, ele chama atenção para aspectos da canção de uma mistura de linguagem pop com referências regionais nordestinas. Elba Ramalho, ao falar sobre a canção e o disco, lembra que tanto o trabalho dela quanto Cátia, Vital Farias e Zé Ramalho geraram um impacto: “Era muito novo, tudo muito diferente, por isso foi impactante”. Ela diz que tinha uma “coisa revolucionária”. Uma junção da regionalidade com o pop, destacando ainda que Cátia sempre foi muito pop (RESENDE, 2016, p. 84-87).

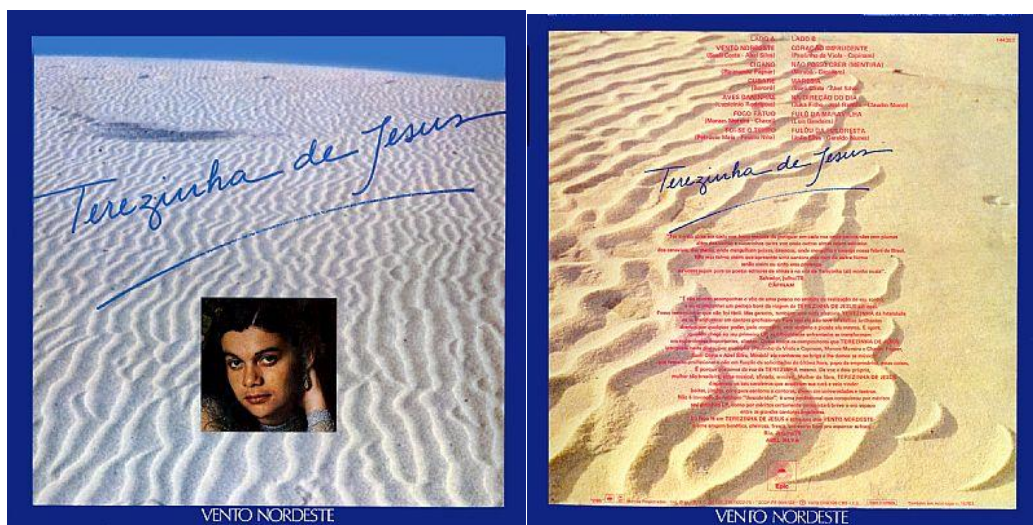


Imagens 32, 33, 34 e 35 – Capa, contracapa e encartes do disco *Ave de Prata*, 1979.

Outro disco daquele ano foi o de Terezinha de Jesus, chamado *Vento Nordeste*. Na capa, uma pequena foto da artista e, atrás dela, seu nome escrito em azul na areia. Na contracapa, mais areia e textos de Capinam e Abel Silva apresentando a cantora.

Ter minha alma em cada voz índia menina ou potiguar em cada voz onde outros cães sem plumas além dos curiós e canarinhos outra voz onde outras almas sejam editadas dos canaviais, das marês, onde mergulham peixes, cassacos, onde mergulha e emerge nossa febre de Brasil. Não seja talvez assim que apresente uma cantora mas nem de outra forma senão assim eu sinto essa presença. As vozes sejam para os poetas editores de almas e na voz de Terezinha (al) minha exala (CAPINAM, 1978).

No encarte, temos a foto que aparece pequena na capa em um tamanho maior e, do outro lado, as informações das canções gravadas, como compositores e cantores que atuaram nas faixas. Temos também a informação de que o disco foi gravado entre outubro e dezembro de 1978. A criação da capa é de Fausto Nilo e as fotos são de Lena Trindade.





Imagens 40 e 41 - Capa e contracapa do LP *Estrela Ferrada*, 1979

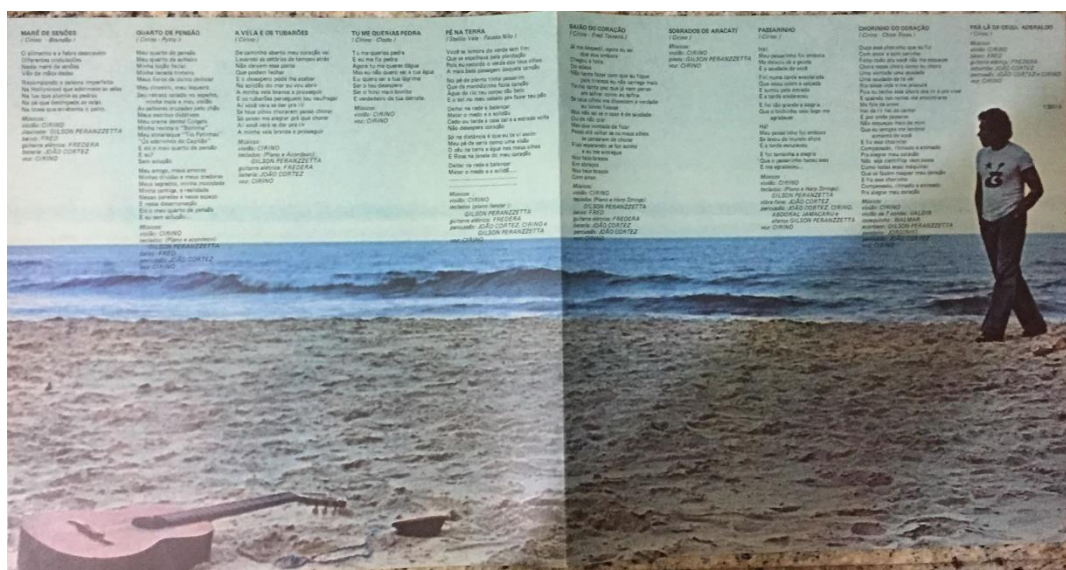


Imagem 42 - Encarte do LP *Estrela Ferrada*, 1979.

Na sequência, no disco *20 Palavras ao Redor do Sol*, produzido por Zé Ramalho e Carlos Alberto Sion, temos a paraibana Cátia de França olhando para cima em um fundo vermelho. O título aparece nos quatro cantos da capa, emoldurando a imagem. Na contracapa há novamente o nome da artista e a ilustração de Rogério Cavalcanti de um grande sol, uma praia e um coqueiro.

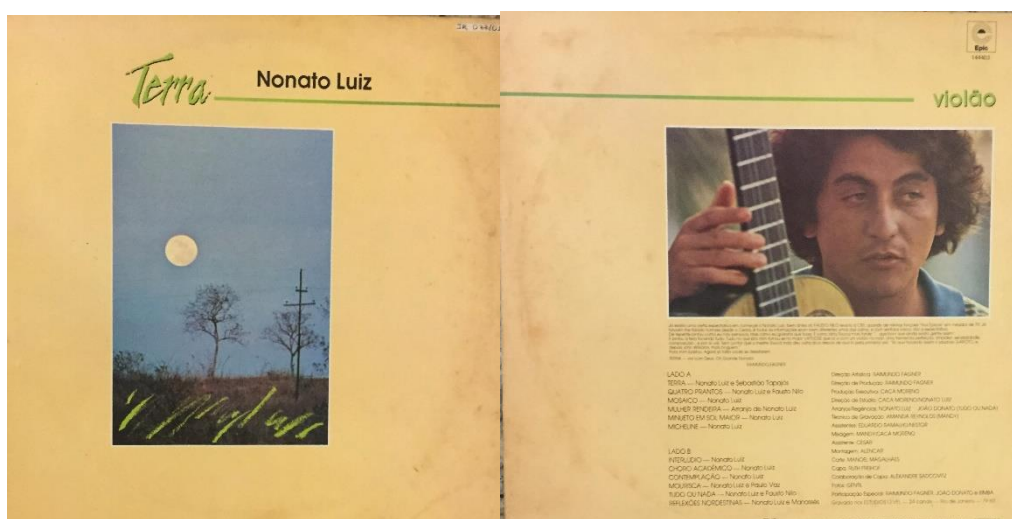


Imagens 43 e 44 - Capa e contracapa do LP *20 Palavras ao Redor do Sol*, 1979.

Para finalizar, observamos a capa do LP de Nonato Luiz, *Terra*, que teve direção artística de Fagner (1980), que apresentou o artista na contracapa dizendo:

Já existia uma certa expectativa em conhecer Nonato Luiz, bem antes do Fasuto Nilo levá-lo à CBS, quando de minhas funções “mui Épicas” em meados de 79. Já haviam me falado horrores desde o Ceará, e todas as informações eram bem diferentes umas das outras, e com vários sentidos; daí expectativa. De repente pintou como eu não pensava, mas como eu gostaria que fosse. E como diria Sivuca mais tarde “... que bom que ainda existe gente assim”. E pintou a fera tocando de tudo. Tudo no que pra mim tornou-se no maior VIRTUOSE que já vi com um violão na mão. Uma tremenda perfeição, limpidez, sensibilidade, composição... e por aí vai. Sem contar que o mestre Sivuca inda deu outra dica depois de ouvi-lo pela primeira vez “Só ouvi tocando assim o saudoso GARÔTO, e depois John Williams; mais ninguém” Para mim bastou. Agora só falta vocês se deileitarem, Terra - vai com Deus, Oh Grande Nonato!

Na capa do disco vemos o título *Terra*, o nome do cantor e a foto de uma lua em um local que parece um sítio. No encarte, temos a mesma foto, mas mostrando outra parte dela, na qual é possível ver uma casa. A foto do artista aparece apenas na contracapa, em tamanho menor e com ele segurando um violão, instrumento que o identificaria desde o início de sua carreira.



Imagens 45 e 46 - Capa e contracapa do LP *Terra*, 1980.

Como podemos ver, as capas dos discos dos artistas pesquisados nos dão uma série de informações, principalmente a partir dos textos que apresentam. É só verificarmos, por exemplo, que várias delas trazem textos de artistas então consagrados apresentando os cantores que estavam sendo lançados. Além disso, é possível verificar o investimento das gravadoras. Como vimos, o primeiro disco de Fagner não teve seu

encarte impresso e os discos de Belchior, Geraldo Azevedo e Alceu Valença também não apresentam muito cuidado gráfico e informativo⁶⁰. Em contrapartida, os discos da CBS mostram mais capricho nesse sentido. Fagner, então produtor de parte desses discos, tinha uma preocupação com o lançamento dos artistas, uma vez que no primeiro disco dele a ausência do encarte foi problemática. Outra questão que notamos é a forma com que esses artistas eram representados pelas gravadoras.

No livro *História e imagens*, o historiador Eduardo França Paiva (2012, p. 13-14) destaca a impotência de estudar as imagens. Para ele, às “representações iconográficas, às imagens contruídas historicamente que, associadas a outros registros, informações, usos e interpretações, se transformaram, em um determinado momento, em verdadeiras certidões visuais do acontecido, do passado”. Segundo ele, a imagem é uma fonte que nos possibilita entender aspectos do passado:

Uma fonte que contribui, também, para o melhor entendimento das formas por meio das quais, no passado, as pessoas representaram sua história e sua historicidade e se apropriaram da memória cultivada individual e coletivamente. Essa fonte nos possibilita ainda, por meio de outros valores, interesses, problemas, técnicas e olhares, compreender, enfim, essas construções históricas.

É possível, em alguns momentos, ao observar as capas, os encartes e os projetos gráficos dos discos, uma tentativa de associação da imagem dos artistas com seus locais de origem. Algumas vezes, a foto do cantor aparece relegada a um segundo plano para que outra imagem ganhe destaque, como acontece nas obras de Fagner, Terezinha de Jesus e Xangai. No disco coletivo *Pessoal do Ceará*, os rostos dos artistas nem são apresentados na parte externa da capa, que tem as rendas como destaque. O historiador Stênio Rodrigues (2017, p. 299) narra o caso da CBS/Epic:

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 disco no país. Isso se torna evidente a partir de organizações internas das gravadoras e em especial no que diz respeito à distribuição de seus elencos em selos específicos. E este é o caso da CBS, que apostou na sua expansão comercial valendo do selo Epic e sua atividade de produção e difusão de obras fonográficas ali produzidas, podendo inserir

⁶⁰ Os discos da RCA Victor que viriam depois também não contariam com encarte, como *Chão Sagrado*, de Rodger e Teti, e *Pavão Mysterioso*, de Ednardo.

nesse marcado 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 princípio.

A análise do pesquisador é precisa. Se por um lado os artistas nordestinos traziam em suas obras algo além do “regional”, por outro as gravadoras insistiam em tipificar e enquadrar esses cantores nesse segmento. Durante a pesquisa, inclusive, foi possível ouvir nos depoimentos que, para eles, seus trabalhos não eram parte apenas do segmento regional, como sugeriam os projetos gráficos dos discos, diferentemente do que acontecia com artistas do eixo Rio-São Paulo.

Neste ponto, achamos importante usar o conceito de acomodação proposto por Rodrigo Patto Sá Motta (2014, p. 300) ao pesquisar as universidades durante a ditadura militar. Para ele, no período pós-autoritário, “tornou-se mais atraente perfilar entre os “resistentes”, enquanto os que “colaboraram” com o regime militar começaram a ser vistos com suspeição”. Em alguns locais, como os círculos intelectuais, os “colaboradores” foram objeto de execração. Não é estranho que na construção da memória posterior apareçam muitos “resistentes” e poucos favoráveis aos golpistas.

Defende-se aqui o uso de outra classificação, mais adequada para abarcar a complexidade de um quadro em que muitos agentes não resistiram nem aderiram, mas buscaram formas de acomodação e convivência com o sistema autoritário. Considerando os meios acadêmicos – embora essa classificação também possa ser aplicada em outras áreas –, a proposta é operar três tipos básicos: resistência, adesão e acomodação. Naturalmente algumas pessoas e instituições promoveram ações que podem ser classificadas em dois ou três tipos, em momentos diferentes ou simultaneamente (MOTTA, 2014, p. 301).

O termo acomodação é usado aqui na relação dos artistas com a indústria fonográfica e as mídias. Se por um lado eles buscavam produzir seus discos, por outro era necessário estar dentro de uma gravadora para que pudessem gravar e para que as mídias divulgassem seus trabalhos. Por isso, mesmo que por vezes, nos depoimentos, a “resistência” em relação ao mercado seja mais comum, as acomodações aconteceram. Como podemos acompanhar nas memórias narradas até aqui, os artistas buscavam autonomia e, ao mesmo tempo, aceitavam imposições das gravadoras e dependiam diretamente das mídias que os divulgavam. Por mais que nos depoimentos possa parecer que havia uma dicotomia entre arte e mercado, a realidade é um pouco diferente. Havia, sob uma ótica, o interesse da gravadora em trabalhar com os artistas e, por esse motivo, algumas vezes autonomies eram concedidas, seja na escolha do repertório, seja na

escolha dos músicos. Por outra perspectiva, era interesse dos artistas que suas canções fossem divulgadas e que eles pudessem viver através da sua arte e, para isso, inicialmente era necessário estar próximo do sistema. Como Rodrigo Patto(2014) destaca, um indivíduo poderia ser classificado em “adesão”, “acomodação” e “resistência” no mesmo momento ou em momentos diferentes. Um exemplo é que mesmo fazendo trabalhos plurais que bebiam não apenas de fontes regionais, esse elemento é constantemente evocado. Nas capas dos discos, vimos, algumas vezes, esses signos serem evocados — e nos clipes apresentados na televisão não é diferente.

A tentativa de identificação dos artistas com a região de origem não acontecia apenas nas capas: os videoclipes usavam diversas imagens e ícones que nos remetem ao local de nascimento deles. Mas o que é um videoclipe? O professor Rafael Hagemeyer (2018, p. 115) explica:

A expressão, ligada à difusão televisiva da música popular na forma de vídeo, tinha como objetivo mostrar o artista envolvido em situações narradas pela música. Com grande produção, envolvendo elenco, figurino e locações e efeitos de edição em vídeo, a indústria fonográfica passou a investir em videoclipe para levar às emissoras de televisão uma versão visual da música.

No Brasil, os videoclipes produzidos exclusivamente pelas gravadoras foram popularizados na década de 1990. Antes disso, eles reinavam nas telas do dominical Fantástico. A Rede Globo, às vezes em ação conjunta com a gravadora, produzia videoclipes das canções que estavam sendo lançadas ou faziam sucesso. É muito comum conversar com pessoas que lembram de alguns clipes que marcaram suas vidas. E o mesmo acontece com os artistas, que, como vimos, lembram suas participações no programa de domingo.

Os clipes eram feitos em estúdio ou em uma área externa. Aqui, vamos trabalhar com alguns deles, pois em função da questão dos acervos das televisões, diversos materiais veiculados no programa não podem ser encontrados na internet — a alguns deles, aliás, nem os próprios artistas têm acesso. Vários desses clipes foram gravados em estúdio, uns com fundo neutro. Mas alguns dos que vamos destacar aqui são clipes feitos em locações externas.

Rafael Hagemeyer (2012) atenta que parte da academia ainda hoje ignora a televisão enquanto fonte, mesmo sendo evidente que, desde a década de 1970, é impossível ignorar sua influência social na sociedade ocidental. No campo

historiográfico, a televisão é considerada por muitos acadêmicos como alienante. Em crescimento, mas ainda pontuais, estão os trabalhos que decidem se debruçar sobre programas ou novelas exibidas nas TVs. Nesta pesquisa é vital analisar a importância da televisão, pois, como dissemos, ela foi fundamental para a consagração de uma carreira artística nos anos analisados.

O primeiro clipe que veremos aqui é o da canção *Pavão Misterioso*, do primeiro disco solo de Ednardo, que, além de intérprete, é compositor da música, uma das faixas do LP *O Romance do Pavão Misterioso*. Como ressaltado anteriormente, a música fez muito sucesso ao ser escolhida como abertura de uma telenovela. O disco, de 1974, foi lançado pela RCA Victor. Já o clipe é de 1976, ano em que a novela foi transmitida. Nele, o cantor aparece sentado com um violão, usando uma calça e uma camiseta de cordas trançadas. Com o cenário todo preto, ele é a figura central e só divide a atenção com a imagem do pavão, que está logo atrás. O fundo neutro traz uma simplicidade ao trabalho. É importante citar que o clipe poderia ser de uma canção que a gravadora quisesse divulgar ou de alguma música que fazia sucesso e, neste caso, a demanda poderia partir de pedidos do público.

O vídeo inicia com um close nos olhos da figura que seria o pavão e um toque de violão que faz a introdução da música. A imagem da câmera vai abrindo e vamos percorrendo o corpo do pavão até que Ednardo aparece no canto esquerdo do vídeo. A câmera foca no rosto do cantor e depois traz uma tomada feita do alto, na qual o cantor fica no centro e o pavão, ao fundo, parece estar voando, remetendo à imagem de realismo fantástico da música e da telenovela da qual ela era abertura. Durante mais de quatro minutos, as imagens do cantor e do pavão são foco da gravação. Era uma ótima maneira de apresentar ao grande público quem era o cantor do sucesso que todos os dias antes da novela entrava na casa do telespectador. Mesmo que o cantor tivesse uma carreira de anos, aquele era o momento em que sua música transpunha uma barreira e ganhava alcance nacional.



Imagens 47 e 48 - Clipe *Pavão Misterioso*, programa Fantástico, 1976.

O segundo clipe que analisaremos aqui é *Banquete dos Signos*, música composta por Zé Ramalho para o segundo LP de Elba Ramalho, *Capim do Vale* (1980), gravado pelo selo Epic. A chamada do clipe no programa dominical dizia que “Ela conseguiu reunir 50 mil pessoas em um show em São Paulo, [que a cantora] diz que quando canta é para levantar, explodir e fazer voar, uma atriz que resolveu ser cantora e está lançando seu segundo Long Play, a paraibana Elba Ramalho”. No clipe, ela aparece nas dunas com um vestido branco e leve. O sol é o outro elemento presente em todo clipe, além da sombra da cantora nas dunas e, no fim, o sol aparecendo atrás de tudo, gerando um efeito diferenciado no vídeo⁶¹.



Imagem 49 - Clipe *Banquete dos Signos*, programa Fantástico, 1980.

⁶¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oH_HElwTQqs>. Acesso em 20 de setembro de 2019.



Imagem 50 - Clipe *Banquete dos Signos*, programa Fantástico, 1980.



Imagem 51 - Clipe *Banquete dos Signos*, programa Fantástico, 1980.

De Zé Ramalho, trazemos os exemplos dos clipes das canções *Vila do Sossego*⁶² (1978) e *Força Verde*⁶³ (1982). No primeiro, vemos o cantor vestido de branco com seu violão e, ao fundo, outras pessoas de roupa branca, algo que remete a um lugar de paz, o qual muitos, inclusive, podem denominar paraíso. O cenário é composto por dunas de areia e, junto com o cantor e os figurantes, o sol é um dos protagonistas do clipe, já que aparece por diversas vezes — o sol, aliás, é personagem de vários clipes dos artistas aqui mencionados. Já no segundo clipe, Zé Ramalho aparece com uma indumentária de

⁶² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BW9jLZKUafA>>. Acesso em 20 de setembro de 2019.

⁶³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6korbmfdspY&list=PLARJjCyQVPbxnPAEZoxiWy48uuyF93tyQ&index=27>>. Acesso em 20 de setembro de 2019.

couro, semelhante à roupa dos sertanejos, montado em um cavalo branco. Nesta obra há também imagens de fogo e mar.



Imagem 52 - Clipe *Vila do Sossego*, programa Fantástico, 1978.



Imagem 53 - Clipe *Vila do Sossego*, programa Fantástico, 1978.



Imagem 54 - Clipe *Vila do Sossego*, programa Fantástico, 1978.



Imagem 55 - Clipe *Vila do Sossego*, programa Fantástico, 1978.



Imagem 56 - Clipe *Força Verde*, programa Fantástico, 1982.



Imagem 57 - Clipe *Força Verde*, programa Fantástico, 1982.



Imagem 58 - Clipe *Força Verde*, programa Fantástico, 1982.

Do cantor Fagner, observaremos os clipes das canções *Noturno*⁶⁴ (1980) e *Romance no Deserto*⁶⁵ (1984). No primeiro, em algumas cenas, ele aparece descalço pisando na areia da beira do rio. Além disso, é possível ver o artista entre barcos de pesca e sua sombra contrastando com o mar, enquanto o sol pode ser visto entre as folhas. O segundo, produzido pelo próprio Fagner, é uma alusão a um filme, tanto que podemos ver no início um letreiro como se fosse a entrada de um cinema. Na história, temos Fagner e uma mulher que faz seu par romântico. Ela é assassinada por um matador e, depois, o personagem de Fagner se vinga, matando ele. As roupas típicas do sertão e a gravação na praia fazem parte das cenas do filme.



Imagem 59 - Clipe *Romance no Deserto*, programa Fantástico, 1984.

⁶⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Emn-X16mpIE>>. Acesso em 20 de setembro de 2019.

⁶⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X6hM49gRgJE>>. Acesso em 20 de setembro de 2019.



Imagem 60 - Clipe *Romance no Deserto*, programa Fantástico, 1984.



Imagem 61 - Clipe *Romance no Deserto*, programa Fantástico, 1984.



Imagem 62 - Clipe *Noturno*, programa Fantástico, 1980.



Imagem 63 - Clipe *Noturno*, programa Fantástico, 1980.



Imagem 64 - Clipe *Noturno*, programa Fantástico, 1980.



Imagem 65 - Clipe *Noturno*, programa Fantástico, 1980.

Da cantora Amelinha, temos o clipe *Frevo Mulher*, música que dá nome ao seu disco lançado pela CBS em 1978. A canção, composta por Zé Ramalho, foi a música de trabalho do álbum. Talvez por esse motivo a roupa usada pela cantora no clipe é a mesma que veste na imagem de capa do disco, fazendo, assim, uma ligação direta entre os trabalhos. No vídeo há dois momentos distintos: em um conjunto de cenas, a cantora está em um campo e, no outro, ao que parece são trabalhadores subindo no que parece ser um pau de arara, o que constrói uma alusão à migração. No pau de arara é possível ver os trabalhadores com trouxas, redes e outros elementos, que dão a entender que estão em uma viagem de mudança. Era dessa forma que muitos nordestinos saíam das suas cidades rumo ao Sul⁶⁶ do país. Na continuação das imagens, há passageiros dentro do caminhão em uma estrada de terra. Já as imagens da cantora aparecem em uma vegetação típica da região Nordeste, a caatinga, com cactos⁶⁷.



Imagem 66 - Clipe *Frevo Mulher*, programa Fantástico, 1978.

⁶⁶ Nesse caso, Sul refere-se à parte geográfica, não à região.

⁶⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3rMZkpkISBY>>. Acesso em 20 de setembro de 2019.



Imagem 67 - Clipe *Frevo Mulher*, programa Fantástico, 1978.



Imagem 68 - Clipe *Frevo Mulher*, programa Fantástico, 1978.



Imagem 69 - Clipe *Frevo Mulher*, programa Fantástico, 1978.



Imagem 70 - Clipe *Frevo Mulher*, programa Fantástico, 1978.



Imagem 71 - Clipe *Frevo Mulher*, programa Fantástico, 1978.

O que é perceptível nesses clipes analisados é que há alguns elementos característicos que compõem a cena. Aqui, lembramos o conceito de cena, como Diana Taylor (2013) coloca, no qual, para fazer a análise, levamos em consideração roupas, cenário e roteiro (no caso, a letra da canção), que fazem uma ligação direta com o local de nascimento desses artistas. Os clipes eram carro-chefe do programa dominical da Rede Globo e uma demonstração de que a música estava fazendo sucesso ou que iria estourar. Em uma era sem internet, a televisão aberta era, muitas vezes, a maneira pela qual as pessoas se atualizavam no quesito musical — isso, é claro, sem esquecer do rádio. Os elementos mencionados são praia, sol, areia, rios e, em alguns momentos, a indumentária típica, numa alusão à migração. Apesar de analisarmos só alguns clipes, poderíamos citar outros, como *Hora do Almoço* (1974)⁶⁸, de Belchior, no qual vemos

⁶⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mtI63XzhOgY>>. Acesso em 20 de setembro de 2019.

uma mesa sobre a areia branca, e *Morena Tropicana* (1982)⁶⁹, de Alceu Valença, em que temos a cidade de Recife e o mar. Acreditamos que esse excesso de signos comuns nos cliques faça parte do que podemos chamar da criação de um imaginário/representação que ligaria os cantores a esses elementos, continuando a linha histórica para a qual Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011) chama atenção no livro *A invenção do Nordeste*. Mesmo quando na letra não há ligação direta com a região Nordeste ou elementos que nos façam lembrar dela, observamos que a opção dos diretores segue esse caminho.

Depois de verificar as capas e os cliques, evocamos aqui o conceito de representação, de Roger Chartier (1990, p. 17), que diz que:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.

Para ele, seria necessário observarmos a relação dos discursos proferidos com quem os utiliza, pois, as percepções não seriam discursos neutros, mas funcionariam como estratégias que impõem uma autoridade. “Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas em campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” (CHARTIER, 1990, p. 17).

Esse discurso nos ajuda a perceber muito a respeito dessa imagem criada sobre a região Nordeste, a qual Albuquerque Júnior (2011) explica e tenta desconstruir. Outro autor que discute a questão do imaginário é Bronislaw Baczko (1985). Carolina Lima Santos, ao debater a disputa do imaginário nas representações do cangaço no cinema nacional, traz a seguinte citação:

Não será que o imaginário coletivo intervém em qualquer exercício de poder e, designadamente, do poder político? Exercer um poder simbólico não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potência <<real>>, mas sim em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação dos símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio (BACZKO, 1985, p. 298-299 *apud* SANTOS).

A autora (2010, p. 69) lembra que o imaginário pode ser usado para condicionar e manipular massas, bloqueando a produção e a renovação espontânea dos imaginários

⁶⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PKIK6NvO8g>>. Acesso em 20 de setembro de 2019.

sociais. Seria, então, a construção das representações sociais e culturais da memória coletiva que manteria uma ordem social. No entanto, para manter e dar suporte a essas representações, são necessários instrumentos que trabalhem com essa memória, que o sujeito social visualize e construa um símbolo a partir dela. Para garantir essa denominação simbólica, o controle dos meios de comunicação de massas é fundamental, pois esse suporte tecnológico assegura a circulação de informações e imagens, registrando na memória coletiva signos que contribuirão com a formação do imaginário social (SANTOS, 2010, p. 69-70).

E foi dessa forma que, muitas vezes, televisão e gravadora atuaram, reforçando estereótipos e colocando os artistas aqui pesquisados em nichos — neste caso, regional. Mesmo que para esses cantores suas obras sejam mais amplas, sobre essa tentativa de deixá-los em determinado formato, Jorge Mello (2013) narra o que acontecia com ele algumas vezes:

Já aconteceu em TV e no rádio, e no rádio mais vezes, em que a pessoa chega para mim e diz assim: “Você pode se soltar, ser um pouco mais nordestino?”. É meio que me agredir. Teve uma delas que eu respondi bruto. Eu disse: “Meu irmão, não posso ir mais nordestino, porque eu nasci no interior do Piauí e eu sou nordestino. O que eu posso fazer para te agradar mais, para ser mais nordestino? Agora, não me peça para falar errado, porque eu não vou falar. Não me peça para falar com sotaque que você acha que é o meu, porque eu não vou fazer. Eu não vou me enfeitar com as luzes que você quer, para ser o que você está esperando. Então chama ali um cara que bote um chapéu de couro, que rebole, que dance e ponha, porque você vai ter mais lucro com isso do que a minha presença”. Não estou preocupado. Agora, já aconteceu de eu ser cobrado.

A fala do artista corrobora com a tese de que existe uma tentativa de rotular os artistas em nichos e, portanto, não é estranho observar tantos elementos, seja no audiovisual, seja nas capas dos discos, que os coloquem em determinado setor do mercado fonográfico. Se para a indústria essa classificação era importante, para os artistas ela era limitadora. Muitos tentaram, e tentam até hoje, fugir desses rótulos, o que muitas vezes não acontece, como observamos nas indicações dos artistas para o Prêmio da Música Brasileira, nas quais foram classificados como regionais. Se por um lado havia essa tentativa de fuga, por vezes a “acomodação” foi presente, tanto ao aceitar imposições das gravadoras ou das mídias quanto a televisiva, que era a maior possibilidade de propulsão de um artista, e, talvez por isso, vemos esses signos sendo evocados recorrentemente nos clipes e sendo aceitos pelos artistas.

Essa tentativa de rotular partia de elementos externos ao grupo. Como foi dito, os artistas aqui pesquisados, em determinados momentos, tiveram autonomia em relação às gravações, em relação ao projeto gráfico dos discos. Algumas vezes eles até tiveram certa influência, mas a elaboração final ficava a cargo da gravadora e, quem sabe por esse motivo, podemos ver essa tentativa de enquadramento. Os clipes eram obra de uma emissora de televisão e cabia ao diretor artístico decidir como eles seriam feitos, ambientados, qual seria o roteiro. E é aí que podemos perceber que signos que ligam a imagem dos artistas à região Nordeste são fartamente evocados. Se a indústria fonográfica abriu as portas para esses artistas na década de 1970, no decênio seguinte ela começou a fechá-las. Se a criatividade e o experimentalismo foram valorizados durante o período de direção de Fagner no selo Epic, foram totalmente rechaçados posteriormente. As gravadoras focam no lucro e não em projetos artísticos, e é por isso que poucos dos artistas aqui trabalhados conseguem sobreviver a essa virada da indústria fonográfica. Os que sobrevivem são colocados no nicho regional, porém, como esse seria um nicho restrito, poucos são os que conseguem se manter em gravadoras e em evidência.

No próximo capítulo, vamos investigar parte da obra desses artistas, a questão do Nordeste como lugar de experimentação, os projetos coletivos e o entrelaçamento desses cantores a partir das parcerias.

3. A produção musical dos artistas nordestinos

3.1 O Nordeste como local de invenções e experimentações

A região Nordeste do Brasil foi evocada por vários setores culturais durante a década de 1960, balizada pelo nacional popular. Como citado no capítulo anterior, o historiador Marcos Napolitano (2007, p. 111) lembra como marca da década de 1960 que alguns artistas procuraram seguir uma orientação estético-ideológica, que foi caracterizada pela “subida ao morro” e pela “ida ao sertão”. A partir de 1965, houve uma redefinição do que se entenderia por música popular brasileira, que passou a aglutinar uma série de estilos e tendências musicais que tinham em comum a vontade de “atualizar” a expressão musical do país, fundindo elementos tradicionais, técnicas e estilos inspirados na bossa nova (NAPOLITANO, 2001, p. 12). O processo que consagra a redimensiona a sigla MPB

pode ser visto como parcialmente determinado pelas intervenções culturais que tentaram equacionar os impasses surgidos em torno do nacional-popular, tomado aqui como uma cultura política. Para Gramsci o “nacional-popular” estava situado num nível intermediário das expressões culturais de uma coletividade, entre o “provincial-dialetal-folclórico” e os elementos comuns à civilização à qual pertencia a formação social específica. Gramsci pressupunha um “contínuo intercâmbio” entre a “língua popular” e a das “classes cultas”, ponto de apoio da cultura “nacional-popular” que visava, no limite, fundamentar a “contra-hegemonia”. Conforme suas palavras: “Todo movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma ‘ida ao povo’, se ocorreu uma fase de ‘reforma’ e não apenas de ‘renascimento’ (cultural)” (NAPOLITANO, 2001, p. 12).

A “ida ao povo” norteou a postura de diversos artistas durante a década de 1960. E na música popular essa busca pelas “raízes” foi ainda mais presente, mas a presença intrínseca da indústria cultural nesse processo marcou um movimento de forças contrárias, uma “contra-hegemonia”. Napolitano (2001, p. 13) analisa a MPB como “uma linguagem artística fundada a partir do “nacional-popular”, mas não restrita ao sentido vislumbrado por Gramsci”.

Marcelo Ridenti (2000, p. 43) caracteriza esse período pelo romantismo revolucionário que, segundo ele, esteve presente em diferentes versões nos vários grupos de esquerda, nos quais a revolução foi cantada em verso e prosa na música, no cinema e no teatro, em geral, tomando como base a luta do camponês e das massas populares.

Em outro contexto, a valorização do povo não significa criar utopias anticapitalistas regressivas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro da revolução nacional modernizante que, no limite, poderia romper as fronteiras do capitalismo (RIDENTI, 2000, p. 51).

Ele lembra ainda que, na década de 1960, os artistas foram requisitados a falar sobre política, comportamento que seguiu depois da redemocratização. E continua falando sobre as artes no período ditatorial. Quanto ao cinema, Ridenti (2000, p. 89) cita: “O cinema estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução”. E prossegue falando que “os poetas engajados das classes médias urbanas insurgentes elegiam os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a lutar por melhores condições de vida no campo ou nas favelas” (RIDENTI, 2000, p. 115).

Como podemos ver pelas colocações dos dois pesquisadores, os intelectuais, na década de 1960, enveredaram pela busca das raízes da cultura nacional. Artistas como Carlos Lyra, Nara Leão e Sérgio Ricardo, antes ligados à bossa nova, seguiram para a bossa engajada. Junto deles ficou a geração seguinte, composta por nomes como Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso. E as duas gerações atuaram como o que podemos chamar de mediadores culturais.

Na coletânea *Intelectuais mediadores*, Ângela de Castro Gomes e Patrícia Santos Hansen (2016, p. 9) explicam quem seriam esses intelectuais:

No caso, intelectuais que atuam, exclusiva ou paralelamente, como mediadores culturais. Assumimos, então, de partida, que em função de nossa escolha estes sujeitos serão aqui nomeados como intelectuais mediadores ou simplesmente mediadores culturais, sendo seus diversos tipos de ação estudados nos diferentes capítulos.

Elas seguem para dois esclarecimentos sobre o tema. O primeiro é que as práticas de mediação cultural podem ser feitas por um conjunto variado de atores, “cuja presença e importância nas várias sociedades e culturas têm grande relevância, porém, nem sempre reconhecimento” (GOMES; HANSEN, 2016, p. 9).

O segundo esclarecimento, por conseguinte, remete à questão de se procurar delinear o conceito de intelectual com o qual operamos e, mais especificamente, ainda que de forma ensaística, o que poderia ser chamado de intelectual mediador (GOMES; HANSEN, 2016, p. 10).

Esses intelectuais poderiam ser também os produtores e mediadores, ou só mediadores. Consideramos aqui que esses artistas supracitados atuavam de forma a transmitir uma mensagem para a população, principalmente em um momento em que o mercado de bens culturais estava em franca expansão. Esses artistas buscavam, através de sua arte, possibilitar que o público consumidor tomasse conhecimento de outras realidades. Além disso, difundiam aspectos da cultura pouco conhecidos pela classe média, como a música do “morro” e do “sertão”. Não apenas os artistas ligados à música atuavam nessa mediação, mas também os ligados a outras artes, como os cineastas. Ismael Xavier (2007, p. 10), ao citar o cinema de Glauber Rocha, caracteriza-o como:

Atravessando espaços emblemáticos, seu cinema procurou dialogar criticamente com as grandes formas da memória social e do imaginário popular para alcançar uma representação apta a superar o que ele entendia como limitações do teatro psicológico burguês.

Ao analisar o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ele diz que:

O filme não procura a reprodução naturalista de fatos, transformados em espetáculo. Pelo contrário, procura uma linguagem figurativa que atualiza, na própria textura de imagem e som, uma reflexão sobre tais fatos. Está todo concentrado na discussão dos processos e lutas que tiveram efetivamente lugar na história do Nordeste (XAVIER, 2007, p. 112).

O autor lembra também o que representa o termo “estética da fome”, usado para caracterizar vários filmes do período. Para Xavier (2007, p. 112), o princípio básico desse estilo afina as condições da produção, “marca sua oposição estético-ideológica ao cinema dominante, dá ensejo a que a própria textura do filme expresse o subdesenvolvimento”, transformando a precariedade técnica de obstáculo em fonte de riqueza. Ainda analisando o filme, ele percebe que:

O diálogo direto com o espectador, num discurso explícito, deve muito à presença do cantador, uma das instâncias narrativas centrais do filme. Incorporando o poeta da tradição, pertencente ao próprio universo focalizado, o filme se permite a uma relação muito específica com o referencial histórico. Seu estilo se ajusta perfeitamente ao fato de que a fala de Corisco, Lampião, Antônio Conselheiro, Beato Lourenço, Padre Cícero e outras figuras históricas, sem que a representação dos indivíduos e dos acontecimentos em que se envolveram, procure aparentar uma fidelidade rigorosa à história

datada e documentada, a dos livros eruditos e da cultura oficial (XAVIER, 2007, p. 113).

Sérgio Ricardo foi a voz escolhida para compor a trilha sonora do filme de Glauber Rocha em 1964. O cineasta deu por escrito as orientações para que o compositor fizesse a trilha e, na hora da gravação, fez ele gritar “como cantor de feira”, o que o distanciaria dos traços bossa-novistas de sua interpretação (SARAIVA, 2018, p. 37-8).

Xavier (2008, p. 142), ao terminar a análise do filme, lembra que o Cinema Novo, de modos distintos, enfrentou a tarefa de trabalhar com a tradição popular, levando para as telas uma realidade social que muitas vezes era desconhecida pelo público. No caso dos filmes passados na região Nordeste, se por um lado denunciavam problemas vividos na localidade, por outro destacavam mais uma vez a cristalização de uma imagem de atraso, seca, beatos, fome, corrupção e coronelismo. É claro que não é possível generalizar, entretanto, certas imagens, conforme Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011, p. 297) lembra, faziam parte da coleção de tipos que “a chanchada agenciava dos programas de humor de rádio e levava para tela”. Essas imagens eram, já na década de 1940, dos tipos de nordestinos do pau de arara, do jagunço, do coronel e do cangaceiro. Para o autor, o nordestino era apresentado como a negação da figura cosmopolita. Era o oposto do cidadão bem-educado, civilizado e polido. Ele segue e especifica os tipos de nordestino nesse cinema:

Nas paródias aos filmes de Hollywood, o tipo “nordestino” é o próprio disparate dentro de um mundo cheio de frivolidades, estrelas glamurosas; de um mundo industrial. Mas, por outro lado, o tipo “nordestino” quando não era o coronel tacanho, machista, mulherengo, valente e ridículo, podia ser o tipo contraposto à frivolidade burguesa, contraposto ao apego às aparências e à esperteza para subir na vida. Podia ser o protótipo de homem honesto, inocente e simples. Podia também representar a honestidade e astúcias nacionais contra o estrangeiro aproveitador, explorador, mau-caráter (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 297).

O autor continua, lembrando que o Nordeste só teria espaço no cinema a partir da década de 1950, destacando dois filmes produzidos em 1953: *O Canto do Mar*, de Alberto Cavalcanti, e *O Cangaceiro*, de Lima Barreto. Segundo Albuquerque Júnior (2011, p. 297), ambos reproduzem enunciados-clichês presos ao típico. Na década seguinte, o Nordeste ganhou mais espaço na cena com o já citado Cinema Novo e com a estética da fome — uma forma diferente, mas repetindo certos clichês sobre a região. O autor, ao falar sobre o Cinema Novo, diz que:

Os temas do romance nordestino são retomados como ponto de partida para a construção de uma imagem avessa do país desenvolvido, do país civilizado e burguês. Não importava se não existiam mais no Nordeste cangaceiros e fanáticos, se o que se chamou de coronelismo há muito se transformara; o que importa é a retomada destes mitos que permaneciam vivos na memória popular, na região e fora dela, e recolocá-los em outra estratégia discursiva, para servir a outro fim político, chamar atenção para a necessidade de transformação social, e para isso era necessário mostrar que nada mudara no Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 308).

O autor segue citando que os cinemanovistas buscavam na produção cultural e no folclore a melhor linguagem para se comunicar com o povo e “expressar a nação em sua originalidade”. Como o Nordeste é considerado uma região folclórica do país, é nela que o Cinema Novo buscou grande parte de sua imagética e fontes para estabelecer uma nova linguagem nacional do cinema (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 310). O Nordeste cinemanovista aparecia, então, como espaço homogeneizado pela miséria, seca, cangaço e messianismo. Para o autor, pouco se importavam com a diversidade da realidade nordestina e suas nuances, pois o que interessava era a realidade que chocava (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 311). Em seu livro, ele dá vários exemplos de como as artes e o que aqui chamamos de mediadores culturais cristalizam uma imagem única do Nordeste. Se por um lado os cineastas difundiam alguns problemas da região para o público de classe média, por outro eles enraizavam uma imagem unívoca da região, que não correspondia à realidade total.

Voltando à questão musical, a década de 1960 viu o crescente interesse na temática do sertão. José Ramos Tinhorão (2015, p. 229-247) cita diversos estilos musicais no livro *Pequena história da música popular*. No capítulo 15, ele trata dos gêneros rurais urbanizados. Para o autor, uma série de circunstâncias que teve início no começo do século XX ligada à dinâmica das relações campo-cidade no Brasil fez com que a música tocada no interior ganhasse espaço nos grandes centros. Ele se prende mais às canções do repertório da zona rural nordestina, já que em capítulo anterior trata da música sertaneja, mas vincula o gênero ao interior do Sudeste. Cocos, toadas e estribilhos fazem parte dos tipos de música que ganharam espaço nas cidades. O autor ainda cita grupos da década de 1920 que, formados em sua maioria por artistas nordestinos, migraram para os grandes centros e aprofundaram as interinfluências campo-cidade. Para Tinhorão, até a década de 1960, essa música, inspirada nos ritmos rurais brasileiros, tinha pouco espaço, mesmo assim, cantores como Jackson do

Pandeiro e Almira conseguiram certo espaço no campo cultural, o que contribuiu para que a música de inspiração regional não ficasse restrita apenas às duplas sertanejas.

Na década de 1950, canções como *Menino de Braçanã*, de Luiz Vieira, e *Maria Filó*, de João do Vale e Luiz Vieira, foram algumas das representantes dessa música de inspiração rural. Cabe ressaltar que Luiz Vieira foi coroado príncipe do baião no período de efervescência desse gênero musical. Na década seguinte, essa música com influência rural e urbana atingiu seu ápice nos festivais da canção. Cantores ligados à corrente engajada da música, aliás, trouxeram elementos desse gênero para os festivais. O caso clássico é *Disparada*, de Théó de Barros e Geraldo Vandré, que mostra, segundo Tinhorão (2015, p. 248-249), as grandes possibilidades da matéria-prima musical nordestina.

Como os grandes mediadores que traziam essas influências da música nordestina e as apresentavam para o grande público, Tinhorão (2015) cita Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo. Os dois, inicialmente ligados ao movimento bossa-novista, deram uma guinada para um tipo de canção mais engajada. Geraldo Vandré compôs, ao lado de Théó de Barros, a canção *Disparada*, que ganhou o Festival da Record de 1966. A canção tem, em sua primeira estrofe, a repetição da frase “Eu venho lá do sertão”. Na música é narrada a trajetória do boiadeiro e ele fala, entre as estrofes, de vivências e aprendizados, como “ver a morte sem chorar”, e ainda faz uma crítica “porque gado a gente marca/Tange, ferra, engorda e mata/Mas com gente é diferente”. A música traz uma crítica social baseada na vida de um homem simples do sertão. Sérgio Ricardo fez um caminho similar ao compor, junto com Glauber Rocha, a trilha do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, com estrofes como “vivía no sertão/Trabalhando a terra/Com as própria mão” e “meu filho, tua mãe morreu/Num foi da morte de Deus/Foi de briga no sertão, meu filho/Dos tiro que o jagunço deu”, trechos que exemplificam os signos evocados quando a região Nordeste é citada. Esses dois exemplos mostram que se esses mediadores culturais tinham uma preocupação em narrar uma história que até então não adentrava as casas da classe média, por vezes essa imagem era passada com um olhar estereotipado.

Esse engajamento, como notamos na fala de Ridenti (2000, p. 57), está dentro do que ele caracteriza como romantismo revolucionário, que tinha entre suas características a valorização do passado histórico e cultural do povo e a busca pelas raízes populares que serviriam para “moldar o futuro de uma nação livre, a ser construída”.

Tanto no cinema quanto na música era evocado um Nordeste mítico. A grande maioria desses artistas que falava da região era de classe média, vivia nos grandes centros urbanos e nem sempre tinha contato direto com a cultura local. Além disso, às vezes os estereótipos acabavam sendo a tônica das canções, como a retratação da seca e da vida dura no sertão. Mas foi exatamente nos anos 1960 que se criaram as bases para que na década seguinte diversos artistas conseguissem espaço na indústria fonográfica. Alguns inicialmente como compositores e depois como intérpretes; outros só como intérpretes. Artistas que chegaram da região tão citada pelos pares da década de 1960, mas que trazem essa canção de outra forma, não aquela imagem cristalizada da região e nem aquela música considerada “raiz”. Trazem um Nordeste com várias faces e uma música que é feita a partir de diversas vivências e influências.

Nesse contexto, este capítulo está dividido em três partes: na primeira, destacamos os projetos em conjunto elaborados por esses artistas; na segunda, por meio das entrevistas, vemos como esses artistas se entendem como compositores e intérpretes; e, por fim, mostramos o conceito de formação cultural e a ideia que os artistas pesquisados têm enquanto pertencentes a um grupo.

3.2 Os projetos coletivos

De acordo com o que vimos, a primeira leva dos artistas começou sua trajetória na indústria fonográfica no início dos anos 1970 e, ao fim da década, alguns deles já desfrutavam de popularidade e prestígio, o que possibilitava que pudessem ajudar outros colegas em começo de carreira. Uma característica marcante desse grupo de artistas foram os trabalhos realizados de forma coletiva: seja no selo Epic, em que o disco, mesmo individual, era feito de forma coletiva entre os pares; seja nos projetos de grupo, como *Soro* (1979) e *Massafeira* (1980); seja no projeto coletivo *Nordeste Já*, que reuniu um coletivo de artistas em prol da arrecadação de fundos para a região homônima depois da chamada seca de água. Houve ainda os projetos *Cantoria* (1984; 1988) e o bem-sucedido *Grande Encontro* (1996; 1997; 2000; 2016).

3.2.1 Pré-Epic

Antes que fosse disponibilizado o selo Epic para que Fagner pudesse convidar cantores para gravar por ele, dois artistas foram contratados pela CBS — ambos indicados por Fagner: Amelinha e Robertinho de Recife. Os dois primeiros discos de Amelinha foram *Flor da Paisagem*, de 1977, e *Frevo Mulher*, de 1979. No primeiro, como falamos no capítulo anterior, temos um texto de Fagner apresentando a artista e, na contracapa, podemos ver algumas informações de produção: direção artística de Jairo Pires; direção de estúdio e musical de Fagner; músicos como Robertinho de Recife; e Fausto Nilo, que trabalhava nas produções, foi um dos artistas que participou da concepção da capa do LP. Entre as 11 faixas gravadas, várias foram compostas pelos amigos do Ceará: quatro canções de Fagner, sendo duas parcerias — uma com Ricardo Bezerra e outra com Abel Silva; duas de Ednardo, uma em parceria com o poeta cearense Brandão; duas de Petrúcio Maia, uma delas em parceria também com Brandão; e ainda a canção *Flor da Paisagem*, que dá nome ao disco, parceria de Fausto Nilo e Robertinho de Recife.

No disco de Amelinha de 1979, o caráter coletivo continuou predominando. Na linha de produção, como diretor artístico estava Jairo Pires. A direção musical ficou a cargo de Zé Ramalho e Geraldo Azevedo. Zé Ramalho, Cátia de França, Geraldo Azevedo e Fagner aparecem também creditados como músicos em algumas das faixas. Entre os compositores, há nomes como o de Zé Ramalho em duas canções. Fagner, Fausto Nilo, Geraldo Azevedo e Cátia de França aparecem com uma canção cada um. Na música *Dia Branco*, temos o nome de Elba Ramalho como uma das coristas. O disco tem ainda a participação de Dominginhos, já conhecido como herdeiro musical de Luiz Gonzaga. É evidente que todo disco é uma obra coletiva, mas o que afirmamos aqui é que esse grupo participava das obras dos colegas com frequência, favorecido pela abertura que o diretor Jairo Pires deu às produções.

O disco de Robertinho de Recife, *Jardim da Infância* (1977), também trouxe essa obra coletiva. A direção artística foi creditada a Jairo Pires e a produção era de Fagner e do próprio Robertinho, que assinava também arranjo e direção musical. As nove faixas foram compostas por Robertinho, algumas resultantes de parcerias. Três delas, por exemplo, com Fausto Nilo, que assinava ainda as artes da capa. Entre as participações, temos Geraldo Azevedo tocando violão em algumas faixas e fazendo parte do coro. Mirabô e Elba Ramalho também participam do coro. Fagner faz vocal em

uma das faixas e Amelinha divide uma das faixas com Robertinho de Recife. O disco conta com a participação de músicos como Sivuca e Wagner Tiso, já conhecidos, o que prova que era uma produção rebuscada e que havia um investimento da gravadora nesses artistas que estavam sendo lançados. Apenas as canções com a parceria de Fausto Nilo têm letra, o que mostra um projeto arrojado, predominantemente instrumental. Entre os instrumentos que fizeram parte da gravação, temos guitarra, violão, trompete, baixo, bateria, percussão, gaita, gongo, tímpanos, sanfona, piano, fagote, harpa, castanholas, sax soprano, pandeiro, viola e flauta. O disco era um produto requintado, algo recorrente entre os trabalhos que viriam depois pelo selo Epic. É possível observar também que os instrumentos utilizados estavam ligados às culturas erudita e popular. Robertinho de Recife (2018), ao falar da equipe do disco na entrevista, diz que foi colocado um time incrível à sua disposição durante a gravação. Cita ainda a aproximação com os mineiros do Clube da Esquina (como dito, Wagner Tiso faz parte do disco). O artista segue explicando que trabalhou em diversas produções da época e, ao ser perguntado se era Fagner que o requisitava para trabalhar como músico nos discos, diz que eram os próprios artistas que o convidavam. E ele segue lembrando o período:

Mas era, como eu falei, um grupo. Então Amelinha queria, porque eu compunha muita música para Amelinha, *Flor da Paisagem* é uma música minha, daquele primeiro disco dela. Então a gente vivia ali quase que numa comunidade hippie (risos). E a gente comungava, assim, as ideias. Muitas coisas que eu fiz eram ideias do Fausto, ideias dos pensadores. Entendeu? Da onda. A gente tinha um movimento criativo muito grande, que era muito bacana. E o Fagner também, ele tinha grandes ideias, cara. O Fagner é um cara que tem ideias, assim, de harmonização, e ele tem o gosto popular, essa é a grande verdade. O Fagner sabe o que o povo gosta (ROBERTINHO DE RECIFE, 2018).

Ao ser questionado sobre como ocorreu o início do selo Epic, Robertinho diz que foi ideia de Fagner lançar vários projetos, sugestão acatada pela direção da gravadora. Ele também destaca a capacidade de liderança de Fagner no período.

Amelinha (2013) lembra que tanto Ednardo quanto Belchior e Fagner a convidaram para gravar por suas gravadoras na época. Ela recorda que Fagner chegou com o convite da CBS e que depois eles tiveram uma reunião com Jairo Pires, diretor da gravadora. Sobre o diretor, diz que “não tinha economia para ele com relação à arte, pra ficar mais bonito” e destaca que “ele entendia os artistas né, ele viajava na tua viagem”. Segundo a cantora, seu primeiro disco vendeu 12 mil cópias e, depois de um tempo sem

gravar, Jairo Pires ligou para ela perguntando quando iria gravar o segundo LP. Amelinha conta que para gravar o segundo disco ficou em um hotel na Avenida Princesa Isabel, onde outros artistas também ficavam. Artistas como Zé Ramalho, Geraldo Azevedo e Robertinho de Recife, por exemplo, estavam sempre lá, nesse ponto de encontro em que foram feitas algumas canções, como *Frevo Mulher* e *Galope Rasante*.

Como podemos perceber, tanto Robertinho de Recife quanto Amelinha enfatizam uma coletividade na elaboração de seus primeiros trabalhos. Ou seja, foi um momento de criação de laços e da constituição de uma rede de artistas que naquele período se ajudava e formava, de certa maneira, um grupo.

3.2.2 O selo Epic

O selo Epic, coordenado por Fagner, Fausto Nilo e companhia, não durou muito tempo. Dentre os artistas aqui pesquisados, Terezinha de Jesus e Zé Ramalho foram os que mais tempo gravaram por ele. Zé Ramalho gravou no selo de 1978 até 1987, somando nove discos, e Terezinha de Jesus gravou de 1979 até 1983, somando cinco LPs. Mesmo com esses contratos mais longos, as gravações capitaneadas por Fagner e sua turma duraram apenas até 1981. Depois disso, ele continuou no selo⁷⁰ apenas como artista, não mais como produtor.

O primeiro disco do selo Epic foi *Maraponga* (1978), de Ricardo Bezerra. Com direção artística também creditada a Jairo Pires e direção de produção de Fagner, o trabalho traz uma mescla de canções com letra e instrumentais. Hermeto Pascoal atuou como um dos diretores musicais ao lado de Fagner e do próprio Ricardo Bezerra. Participou também como músico tocando harpa, piano e órgão. O disco teve ainda a participação de Sivuca no acordeão, Robertinho de Recife tocando guitarra e violão e Amelinha cantando. Fagner também cantou e tocou violão. Assim, novamente é possível perceber que havia investimento nos discos deste selo, principalmente em relação aos músicos.

Ainda em 1978, Zé Ramalho lançou seu primeiro trabalho pelo selo Epic. O disco contou com participações de Dominginhos, Bezerra da Silva e outros músicos, como Lula Côrtes (parceiro do disco *Paêbirú*), Cátia de França e Geraldo Azevedo. No

⁷⁰ Fagner entrou na CBS em 1976 e ficou na gravadora até 1985, lançando 10 LPs nesse período.

coro, Elba Ramalho e Terezinha de Jesus. O disco, predominantemente autoral, teve duas parcerias com Alceu Valença, de quem tinha sido músico em anos anteriores.

Mas foi 1979, sem dúvidas, o ano de maior produção do selo musical. Foi o ano de lançamento de Cátia de França, Elba Ramalho e Terezinha de Jesus. Além disso, foi quando Geraldo Azevedo, Têti, Ednardo e os irmãos Climério, Clodo e Clésio gravaram por ele.

Ave de Prata foi o disco que lançou a intérprete Elba Ramalho. Como pode ser percebido, a artista já havia participado de outros trabalhos como corista. Seu disco foi produzido por Carlos Alberto Sior, que dividiu com Geraldo Azevedo a direção de estúdio e fez também a direção musical. Elba Ramalho vinha do teatro e tinha feito a *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, obtendo sucesso. Entre os compositores de seu disco, temos Geraldo Azevedo, Walter Franco, Cátia de França e Chico Buarque. Destacamos aqui a multiplicidade de compositores para ressaltar que, mesmo sendo evidente, havia um número que se repetia em relação aos trabalhos do selo. Há também diversas músicas que não são ligadas à tradição regional. Mesmo entre os artistas oriundos do Nordeste, muitas vezes as composições não tinham relação com o regional. Participaram ainda do disco da cantora Zé Ramalho, Robertinho de Recife, Geraldo Azevedo, Novelli, Sivuca, Jackson do Pandeiro, Dominginhos, entre outros. Nos agradecimentos especiais, Elba cita vários nomes, dos quais citamos Alceu Valença e Fagner.

O disco *Vento Nordeste* foi o primeiro da carreira de Terezinha de Jesus. Com participação de Paulinho da Viola e Dominginhos, tinha entre os músicos Robertinho de Recife e Manassés. Entre os compositores, Sueli Costa e Abel Silva, Mirabô, Fausto Nilo, Fagner, o tropicalista Capinam e ainda Bororó e Lupicínio Rodrigues, o que mostra uma multiplicidade no repertório com diferentes compositores — a maioria ligada ao que chamamos de MPB.

Cátia de França teve um repertório totalmente autoral em seu primeiro LP, o *20 Palavras ao Redor do Sol*. Das 12 canções, nove são apenas da artista. Três são parcerias, uma delas com Ismael Semente e com o cantor Xangai — na época, o nome creditado foi Shangai, o mesmo que o artista usou em seu primeiro trabalho. O disco teve direção de produção de Carlos Alberto Sion e Zé Ramalho, que também fizeram a direção musical junto com Cátia. Nos agradecimentos, vemos o nome de Xangai, Elba Ramalho, Amelinha, Sivuca, Dominginhos, entre outros que, de alguma forma, participaram da obra.

Estrela Ferrada é o único disco dessa leva de artistas que saiu pelo selo CBS, não pelo Epic⁷¹. A gravação foi a primeira oportunidade de Wilson Cirino fazer um disco individual. O trabalho conta com dez canções, sendo nove de Cirino e, entre elas, algumas parcerias com artistas como Clodo e Brandão. *Pé Na Terra*, a única música que não é de Cirino, tem autoria de Stellio Vale e Fausto Nilo. Entre os músicos do disco está Gilson Peranzetta, bem identificado com o gênero bossa nova. Os instrumentos vão de guitarra elétrica, teclados e violão a acordeão, zabumba e pandeiro — mais ligados à música popular e menos à erudita, diferentemente do que vimos em outros casos. A direção musical é creditada ao próprio Cirino e a Jairo Pires. E nos agradecimentos vemos os nomes de Ricardo Bezerra e Fagner.

Em 1979, depois de dois discos lançados, Geraldo Azevedo gravou pelo selo Epic. O disco, nomeado *Bicho de Sete Cabeças*, traz não apenas canções do artista, mas também *Táxi Lunar*, parceria dele com Zé Ramalho e Alceu Valença; uma interpretação de *Águas de Março*, de Antônio Carlos Jobim; de *Paula e Bebeto*, de Milton Nascimento e Caetano Veloso; e de *Meu Pião*, de Zé do Norte. Portanto, vemos um repertório eclético. O disco teve ainda a participação da mãe do cantor, Nenzinha do Jatobá, além dos arranjos de Dori Caymmi. Entre os músicos, Zé Ramalho, Antônio Adolfo, Novelli, Sivuca e Robertinho de Recife. E, no coro, nomes como Elba Ramalho e Amelinha.

Outro artista que gravou pelo selo foi Ednardo. Depois de cinco LPs, sendo três deles pela RCA Victor, o artista chegou ao selo que congregava cada vez mais nordestinos. O disco, que teve a direção de produção e estúdio do próprio Ednardo, tem parcerias dele com Climério e Dominginhos, além da participação de Têti, Manassés, Tutty Moreno, Robertinho de Recife, Petrúcio Maia, entre outros. O LP traz ainda uma canção instrumental composta por Ednardo, *Cariri*, mais uma vez mostrando que o selo estava aberto ao experimentalismo.

Os irmãos Climério, Clodo e Clésio também tiveram a oportunidade de gravar pelo selo Epic no ano citado. *Chapada Corisco* dá nome ao disco, cuja direção de produção foi de Fagner, que também participou tocando violão e piano em algumas faixas. Outra participação foi de Dominginhos, que cantou e compôs ao lado dos irmãos piauienses. E havia uma parceria de Ednardo com Climério.

⁷¹ Durante a pesquisa, não encontramos o porquê de o trabalho ter saído pelo selo CBS, uma vez que todos os artistas convidados por Fagner vinham gravando pelo Epic. E o disco e o repertório se enquadram nos tipos de gravação do selo Epic.

O disco *Equatorial*, da cearense Têti, também foi lançado no ano supracitado e foi, inclusive, a primeira oportunidade de gravação individual da artista. A direção artística e de produção é creditada a Fagner. Fausto Nilo aparece como responsável pela produção artística. Nos agradecimentos, vemos os nomes de Geraldo Azevedo, Robertinho de Recife, Ife, Manassés, entre outros. Na lista de compositores temos Belchior, Fausto Nilo, Clodo, Rodger Rogério e Capinam.

Para finalizar os discos aqui analisados, citamos *Terra*, obra de estreia de Nonato Luiz. Predominantemente instrumental, traz Fagner na direção artística e de produção e conta também com João Donato ao piano em três faixas.

Como é possível verificar, havia um grande investimento do selo Epic nos artistas que estavam em início de carreira. Os discos trazem em suas faixas vários músicos, participações especiais e, por diversas vezes, os nomes dos próprios artistas como produtores em alguns quesitos. Vemos ainda pouca preocupação com a venda desses discos por parte dos artistas. Em suas memórias também não aparece essa cobrança vinda da gravadora em um primeiro momento. Se por um lado os artistas tinham músicos e verba disponíveis para as gravações, por outro não parece que naquele momento a gravadora estivesse preocupada com a questão do lucro. Em alguns discos, faixas instrumentais se alternam com faixas com letras, mostrando que o produto não era destinado a um mercado popular. Os artistas tinham também autonomia nas escolhas do repertório. A supervisão desses trabalhos, como podemos notar, pouco existia e, muitas vezes, os artistas eram os próprios responsáveis por eles. Além disso, por vezes, ainda tinham que correr atrás para divulgar seu disco. O trabalho, que aqui é descritivo, serve para mostrar as redes desses artistas e de que forma elas foram sendo montadas nas suas chegadas aos grandes centros. No selo Epic, essa geração de artistas fez uma produção que misturava a música do interior do Nordeste com as múltiplas influências de rock, folk, bossa nova e erudita, evidenciando uma gama variada de canções e arranjos. Esses artistas não se desvincularam das raízes da música nordestina, mas mostraram que era possível uma modernização dela, fazendo isso de forma plural, aberta e dialogando com outros tipos de música, o que podemos observar ao ver alguns nomes de artistas que participaram dos discos aqui citados.

Fausto Nilo (2013), em entrevista para a pesquisa, lembra que diversos artistas do selo conseguiram atingir o sucesso. Porém, uma troca de direção fez com que o trabalho fosse encerrado:

Quando o selo estourou, Zé Ramalho estourado, Amelinha estourada, Geraldinho voltou estourado... Quando tudo deu certo, a gravadora pediu ao Fagner para sair e colocou uns executivos... E houve uma reunião que ficou célebre, que foi lá no 'Hotel Paineiras', que nós pedimos, à maneira do movimento estudantil, aí com a minha agitação pessoal, eu sugeri uma rebeldia e que a gente chamasse para uma reunião com esses novos executivos com uma reunião com a gente para entregar, mas entregar de uma maneira... E que a gravadora viesse representar nesta reunião... E eles estranharam muito porque nunca houve na história da fonografia uma ação dos artistas se reunirem, um coletivo como se diz hoje... E, realmente, umas 40 pessoas e os caras vieram.. E foi uma loucura, porque o Macalé subiu na mesa, chutou todos os papéis, o Robertinho de Recife também... Os caras saíram corridos de lá, né? Mas acabou nossa coisa do selo se acabou ali.

Ainda sobre o selo Epic, Climério e Clésio(2013) lembram a liberdade que tinham na produção. Recordam também que Fagner disse que poderiam chamar a equipe de músicos que trabalharia no disco. Então, eles fizeram uma lista e Fagner falou que estava “tudo certo”. Segundo Clodo, era inimaginável acreditar na possibilidade de fazer um trabalho e contar com os músicos que quisessem. De fazer um trabalho com bom acabamento, como a capa, feita por Fausto Nilo, cujas fotos foram tiradas em Brasília por um fotógrafo que havia sido enviado para lá.

A cearense Têti (2013) lembra que, depois de participar do álbum coletivo *Massafeira*, recebeu um convite para fazer seu disco individual *Equatorial*. Então, gravou o disco e voltou para Fortaleza, onde morava. Ela recorda que nesse ínterim ocorreu a mudança da direção da gravadora e que o disco não foi muito divulgado. Porém, a cantora ressalta a liberdade dentro do selo.

Entendemos que nas memórias, por vezes, seja reforçada a dicotomia entre arte e mercado, que até a década de 1970 era uma “arte mais livre”, e depois houve um direcionamento maior para o mercado de lucros, uma maior preocupação com a vendagem. De fato, na década de 1980 houve, como já dissemos, uma reestruturação das gravadoras, com dispensa de artistas e investimentos em nichos específicos, mas relembramos aqui o conceito de “acomodação”, de Rodrigo Patto Sá Motta (2014): os discos produzidos já faziam parte de um mercado e tanto gravadora quanto artistas tinham de fazer concessões e adaptações em suas relações. Então, pensar nesse prisma só pela dicotomia pode empobrecer a análise. Prova disso é que parte desses artistas permaneceu no selo mesmo com a troca da direção.

Geraldo Azevedo(2014), sobre a gravação na CBS/Epic, diz que Fagner teve um papel importante no disco, pois era o diretor. Fagner contratou várias pessoas, estando ele entre elas. E acerca da importância do selo, “eu diria que esse momento é um

momento muito importante da música brasileira tão importante... a única coisa lamentável dessa geração é o fato de não ter reconhecimento, assim como teve a bossa nova, o Tropicalismo”.

A respeito do convite para integrar o *casting* da gravadora Epic, Ednardo (2014) conta como foi:

O Jairo Pires, exatamente, Jairo Pires. Ele falou que estava fazendo um *casting* e queria ter uma grande parte dos artistas nordestinos daquela época, não só nordestinos, não, era gente de todo lugar do Brasil. O pessoal só de sacanagem, para sacanear o Jairo Pires, chamava CBS de Cearenses Bem-Sucedidos (risos). Ele fica puto da vida com isso daí, porque ele falava assim: “Eu estou chamando Walter Franco, estou chamando a Terezinha de Jesus, chamando Geraldinho Azevedo, um bocado de pessoas mais”. Mas aí teve um tempo muito maluco, isso aí sempre é coisa de gravadoras também. Uma pessoa, quando começa a ganhar muito poder, chega uma guilhotina e corta. Aí Jairo Pires saiu de lá.

Como podemos perceber, Fagner e Jairo Pires são citados como figuras importantes para que o selo ganhasse a dimensão que teve e para que fosse possível lançar tantos artistas em um curto espaço de tempo. Fausto Nilo e Robertinho de Recife também foram figuras centrais: o primeiro, além de compositor, ajudava Fagner nas produções e na relação com os artistas, bem como o segundo, que participava de quase todos os discos dos artistas nordestinos feitos pelo selo. A troca de diretoria da gravadora fez com que Fagner perdesse o *status* de diretor, interrompendo o trabalho que vinha sendo feito. Como já citamos, artistas como Mirabô Dantas, que tinham contrato, perderam espaço na gravadora e acabaram sem gravar — ou gravando discos que não tiveram a divulgação necessária.

O selo deu o pontapé inicial na carreira de diversos artistas e, ao mesmo tempo, deu a oportunidade para que cantores que estavam há algum tempo sem gravar se recolocassem no mercado. Infelizmente, dados de vendas e internos da gravadora não são de livre acesso e, por isso, não é possível ir mais a fundo a respeito da dimensão do selo Epic no período⁷². Ainda sobre ele, destacamos a seguir dois projetos coletivos, um capitaneado por Fagner e outro por Ednardo, que foram lançados pelo selo Epic e congregaram um grande número de artistas. Ambos tinham interesse em ser um trabalho plural e trazer um diálogo com a música e outras artes.

⁷² Ao pesquisarmos no arquivo de venda do Ibope do ano de 1978, apenas o disco *Zé Ramalho* (1978) aparece nas listas do mais vendidos entre os artistas aqui citados. Na cidade do Rio de Janeiro, ele aparece nas listas de “Long-plays” e “Fitas” e aparece em diversas semanas entre os meses de agosto e o de setembro. Já na cidade de São Paulo, aparece na categoria “Compacto Duplo” no mês de dezembro.

3.2.3 *Soro*

O disco que saiu no ano de 1979, *Soro*, foi um projeto rebuscado, com um trabalho gráfico poucas vezes visto na história da indústria fonográfica da época. Além do disco, 18 cartões impressos frente e verso compunham o trabalho. Nos encartes, poemas de autores como Abel Silva, Ferreira Gullar, Yeda Estregilda, Capinam e Brandão e caricaturas de Mino. Fotos de Gentil e Cafí e, ainda, trabalhos gráficos de Fausto Nilo e Ricardo Bezerra. Na capa, os nomes daqueles que participaram do projeto coletivo: Abel Silva, Aderbal Junior, Albano, Belchior, Brandão, Cafí, Capinam, Climério, Clodo, Ferreira Gullar, Lena Trindade, Fagner, Nonato Luiz, Cirino, Dominginhos, Patativa do Assaré, Manassés, Núbia Lafaiete, Geraldo Azevedo, Petrúcio Maia e mais uma série de artistas de diferentes áreas.

Em coluna para o jornal O Globo (1979, p. 38), Nelson Motta comentou que foi de grande emoção nos estúdios da CBS a participação de Abel Silva e Ferreira Gullar, pois cada um narrava um poema no disco. A reportagem contou também que *Soro* é um anagrama de Orós, cidade onde Fagner nasceu. O colunista citou o projeto novamente no ano seguinte, dizendo que esse trabalho era mais que um disco. Segundo ele, o álbum “conduz para um trabalho que busca a contemplação de uma linguagem artística sonora por outra, visual e escrita com pleno sucesso”. Por fim, o autor da coluna disse que “o disco sem ser um trabalho regional, com pique nacional é efetivamente uma contribuição para o encontro do público com os surpreendentes sabores do Norte” (O Globo, 1980, p. 30).

Fausto Nilo (2013), ao falar sobre o assunto, conta que “*Soro* foi uma ideia de fazer um disco e um álbum com desenhos, naturalmente com os nossos amigos e aqueles que chegavam próximo”. O artista lembra que um dia, ao sair da gravadora ao lado de Amelinha, foi conversar com Núbia Lafaiete, que estava sentada em um banco fazendo crochê. Na ocasião, Núbia pediu para que ele fizesse uma composição para ela. Depois de um tempo, Fausto Nilo fez a canção, que foi inserida nesse LP: Fagner colocou no disco os dois dividindo os vocais da música *Coração Condenado*, momento que foi de grande emoção para o compositor.

Geraldo Azevedo (2014) recorda que, apesar de ter sido um projeto rebuscado, o disco não foi trabalhado como turnê, como ele faria mais tarde com o *Cantoria*:

Olha, o *Soro*, embora seja um projeto coletivo, mas foi uma coisa feita numa espécie de mutirão, não teve um movimento, como o teve o *Cantoria*, que realmente teve um processo da gente reunir e viajar junto e tal. O *Soro* a gente fez o disco no estúdio e teve uma apresentação em Fortaleza, e ficou naquilo ali mesmo.

Nonato Luiz (2013) destaca a importância de Fagner como produtor para a realização do trabalho. No lado A, o disco tem seis faixas: três são instrumentais, nas quais tocam músicos como Cirino, Nonato Luiz, Fagner, Manassés e Dominginhos; duas são poemas lidos pelos seus autores, Abel Silva e Ferreira Gullar; e a última é uma canção de Belchior, na qual ele faz um dueto com Fagner⁷³. Já o lado B tem cinco faixas: a primeira traz Patativa do Assaré⁷⁴, com a canção *Vida Sertaneja*; em seguida, Pedro Soler com a canção tradicional flamenca instrumental, *Peteneras*; a terceira é parceria de Fausto Nilo e Fagner, a canção *Passarinho de Assaré*, cantada por Fagner; na sequência, *To Bach And Powell*, instrumental, composta e tocada por Geraldo Azevedo; e, então, finaliza o disco a já citada *Coração Condenado*.

Como pode ser percebido, o projeto foi amplo, com uma reunião de diferentes tipos de arte em um produto direcionado à indústria fonográfica. Observamos também a necessidade de o colunista Nelson Motta dizer que o disco não era um produto regional, informação que deixa questões abertas: por que isso tinha de ser frisado? Se o produto fosse associado ao regional, haveria problema? O disco, que tem como maioria artistas da região, traz diversas possibilidades para análise. Diferentemente de outros projetos, ele ficou associado ao estúdio e às lojas de venda de discos, sem turnê de divulgação e sem muito espaço na imprensa — talvez por esse motivo, ainda hoje seja desconhecido pelo grande público.

3.2.4 Massafeira

No ano seguinte foi a vez do lançamento de *Massafeira*, um projeto maior que culminou em um disco duplo. Ednardo (2010), no livro que comemora os 30 anos do álbum, explica sua concepção. Em 1978, ele estava em Fortaleza, na turnê do disco e do

⁷³ O nome das canções na ordem que aparecem no disco são: *Estrela Ferrada*, *Quatro Prantos*, *Canção de Crioulos*, *Choro Acadêmico*, *Primeiros Anos* e *Aguapé*.

⁷⁴ Nascido em Assaré/CE em 1909, foi poeta, compositor e agricultor. É conhecido como um dos maiores poetas repentistas do país. Semiletrado, sua primeira composição foi gravada em 1964. Fagner produziu dois discos do artista: *Patativa do Assaré* (1979, Epic) e *A Terra é Natural* (1981, CBS) (ALBIN, 2006, p. 566).

filme *Cauim*, quando foi procurado por um grupo de artistas jovens que tinha interesse em manifestar seus trabalhos e formas artísticas. A turnê de Ednardo consistia em um show e na produção do filme, simultaneamente. No show de Fortaleza, vários amigos foram convidados para fazer parte do espetáculo. O cantor lembra que seu objetivo era permeabilizar música, cinema, artes plásticas, poesia, literatura e fotografia. O show *Cauim* envolvia artistas ligados a essas diferentes vertentes da arte e era um trabalho coletivo. O filme de autoria de Ednardo tinha o mesmo nome do disco e era um média metragem de 45 minutos, todo filmado em Fortaleza naquele mesmo ano. O documentário-ficção aborda o universo do maracatu cearense, envolvendo diversos jovens atores. O show *Cauim* foi fotografado por Gentil Barreira em todas as suas etapas e daí veio a “constatação que poderíamos realizar a união de várias gerações artísticas em movimento abrangente de várias formas de artes”. E essa, segundo Ednardo (2010, p. 16-17), foi a ideia geral de *Massafeira*.

O livro sobre o projeto, que tenta categorizar o que teriam sido aqueles eventos que culminariam no disco duplo, traz a seguinte questão: movimento ou momento?

Por movimento entende-se o que transforma e muda paradigmas, cria rupturas, apresenta uma nova forma de ver e sentir, ética e/ou estética, o ato do efeito de mover-se, no conjunto de ações de um grupo mobilizados por um mesmo fim, corrente de pensamento que caracteriza evoluções artísticas, históricas, filosóficas, sociais, etc. Mudança de pessoas de um lugar ou posição para outro na qualidade que resulta de grande quantidade de gente em ir-e-vir incessante (EDNARDO, 2010, p. 18).

Ednardo diz que *Massafeira* realizou diversas dessas funções ao longo do tempo, descentralizando do eixo Sudeste para o Nordeste um evento artístico desse modelo e padrão. Para ele, *Massafeira*, ao propor agir e dialogar com várias gerações de forma diferente, criava uma ruptura que juntava diversas vertentes de arte, como música, teatro, dança, cinema, artesanato, literatura, artes plásticas e culinária. Na parte musical, reuniu, em 1979, no Theatro José de Alencar, 300 pessoas. Jairo Pires, então diretor geral da CBS, foi junto com o presidente da gravadora, José Vitor Rosa, assistir ao show. A gravação envolveu 100 pessoas, entre músicos e intérpretes, que geraram o projeto fonográfico. Hospedados no Hotel Santa Tereza, realizaram, em dois meses e meio, gravações que resultaram em três discos: o individual de Ednardo e o duplo *Massafeira*. Além disso, ainda em 1979, houve a apresentação de Patativa do Assaré durante o show *Massafeira*. Fagner também gravou a apresentação, que gerou o disco *Poemas e Canções* (EDNARDO, 2010, p. 19-23).

Ednardo (2010) segue explicando que *Massafeira* movimentou a cena cultural de Fortaleza, que estava “tímida em excesso” e não apresentava repercussão nacional, a não ser o “Pessoal do Ceará, com os nomes que despontaram”. O artista lembra que alguns companheiros achavam que para ser considerado um movimento era preciso escrever um manifesto com normas estéticas definidas, como havia sido feito por outros grupos. Em contrapartida, alguns amigos diziam que isso seria limitar a determinadas áreas a participação de certos artistas, pois um manifesto diminuiria a ideia da pluralidade. O cantor continua dizendo que no fim de 1978 já existiam as formas embrionárias dos projetos *Massafeira* e *Soro*. Destaca ainda que *Massafeira* surgiu um pouco antes, em setembro, e *Soro* em dezembro. Ambos os projetos, diz ele, são provenientes do Pessoal do Ceará. Os discos foram gravados no mesmo momento, pelo mesmo estúdio e gravadora e, para Ednardo, o resultado das gravações mostra “que esses artistas estavam interagindo em projetos semelhantes e complementares”. Ele lembra que, diferentemente do disco *Soro*, que foi lançado em 1978, o *Massafeira* ficou represado até outubro de 1980 — em suas palavras, “com um retardo significativo e para todos nós inexplicável” (EDNARDO, 2010, p. 19-20). A troca de diretores do selo pode ter ajudado na demora para o lançamento do disco.

Na biografia de Belchior (2017, p. 80), Jotabê Medeiros diz que “os artistas das patotas cearenses nunca formariam as mais férteis parcerias da música popular brasileira”. Ele lembra que Fagner e Belchior, os mais destacados do grupo, mantiveram uma relação que se alternava entre a proximidade e o distanciamento. Sobre esses desentendimentos⁷⁵, o jornalista traz o depoimento de Ednardo, que fala sobre o projeto *Massafeira*. No trecho, o artista cearense conta que havia recebido a informação de que Fagner, então alçado a diretor da gravadora, não liberaria a fabricação do disco duplo. Depois de muitas conversas, que Ednardo categorizou como “cruéis”, conseguiu que o disco fosse prensado a partir de uma verba que ele dispunha para a divulgação do disco *Imã* e, assim, 10 mil cópias do álbum coletivo cearense foram prensadas (ibidem, p. 75).

⁷⁵ Nas entrevistas recolhidas para o trabalho também aparecem algumas questões relacionadas a desentendimentos entre os artistas. Wilson Cirino (2013) lembra que ainda na CBS, após uma troca de direção, o “clima havia ficado estranho” e “eu assisti muita imposição, até dos cearenses que estavam lá”. Já em outros depoimentos, como o de Têti (2013), ao responder se ela tinha tido alguma desavença com alguém, diz que: “Não, não. Sempre maravilha, quando a gente estava lá em São Paulo estavam os nordestinos todos, estava Alceu, a gente se dava muito bem, interagia muito bem com todos eles”. Como pode ser visto, as memórias trazem parte das vivências de uma geração de artistas que começa a trilhar sua trajetória artística de maneira próxima e que, no decorrer do tempo, passa por aproximações e afastamentos. Nos depoimentos, por vezes, aparecem alguns desentendimentos que eles enfrentaram em suas trajetórias e em outros esses aspectos não aparecem ou não são mencionados.

Em coluna para o jornal O Globo, Nelson Motta falou sobre *Massafeira*, explicando que seria um projeto de música, foto, poesia e artes plásticas feito pelo Pessoal do Ceará com o objetivo de fluir para o Sul toda a “cultura nordestina” (O Globo, 1979, p. 40). Em 1982, Ednardo, em entrevista para Ana Maria Bahiana, falou sobre o projeto. Antes, a jornalista citou a importância do disco, mas lembrou também que era um material pouco conhecido. Ednardo, então, ao falar do projeto que, guardadas as devidas proporções, teria importância similar a de outros movimentos, como o Tropicalismo ou a Semana de Arte Moderna de 1922, explicou que na obra havia uma proposta estética e que ela não seria um novo Clube da Esquina ou Doces Bárbaros, tentando evidenciar a diferença de outros grupos de artistas que surgiram na época. Destacou ainda que a possível barreira do projeto poderia existir porque ele “veio de lá e não foi gerado aqui [Sudeste]”. Na entrevista, o cantor já dizia que um fato é que as coisas repercutiam muito mais do eixo Rio-São Paulo para o Nordeste do que o contrário. O artista, que passou o fim da década de 1970 em Fortaleza, enfatizou que, estando lá, a divulgação do projeto era reduzida e que naquele momento ele estava voltando para o Rio de Janeiro. Ednardo (O Globo, 1982, p. 29) também explicou que seu projeto era nacional e universal, não regional: “Quero atuar como uma pessoa do Nordeste, sabendo que o Nordeste é só um pedacinho do planeta Terra”.

É possível perceber na fala do cantor um ressentimento em relação à forma como era tratado pela indústria fonográfica, além da pouca importância que o projeto *Massafeira* ganhou dos meios de comunicação na época. Na entrevista, o artista mostrou uma preocupação em relação a marcar um território, diferenciar a produção que ele estava capitaneado do que já existia. Ao mesmo tempo, porém, destacou a dificuldade, ou quase impossibilidade, de produzir algo que fosse feito fora do eixo Rio-São Paulo. Para ele, o movimento musical até poderia começar em outra região, mas só conseguiria ter respaldo nos grandes centros. Essa tentativa do artista de descentralizar a produção artística mostrou que isso era praticamente impossível na época: mesmo tendo organizado todo o evento em Fortaleza, com artistas de lá, a gravação teve que ser feita nos estúdios da gravadora, ou seja, dezenas de artistas tiveram que viajar para o Rio de Janeiro para a gravação, o que fez com que determinados participantes do evento em Fortaleza ficassem de fora pela impossibilidade de viajar naquele momento, tanto por questões financeiras quanto em razão de outros compromissos. Além da gravação, outro ponto que Ednardo mostrou ser essencial era um investimento financeiro da gravadora no projeto, o que também não aconteceu no período.

Trinta anos depois, o relançamento do disco e o lançamento de um livro sobre ele foi capa do segundo caderno do jornal O Globo. A matéria, assinada por Leonardo Lichote, trazia a seguinte chamada: “Feira Moderna Cearense, lançado há 30 anos, “Massafeira” ganha reedição em CD e livro que reavalia o movimento”. A reportagem tratou *Massafeira* como um capítulo esquecido da história da música brasileira e destacou que o evento trazia, já naquela época, um olhar para além do eixo Rio-São Paulo, o que, nos dias de hoje, acontece com mais frequência. Em entrevista ao jornal, Ednardo contou que a gravadora não soube lidar com aquele projeto, que era diferente do que ela estava acostumada. Lichote completou dizendo que o movimento incorporava leituras de “primos”, como Clube da Esquina e Tropicália, trazendo colaborações originais a elas (O Globo, 2010, p. 4).

Como pode ser percebido, em seu livro, Ednardo (2010, p. 22) caracteriza *Massafeira* como um movimento. Ele chega a citar também *Soro* como companheiro de um projeto que englobaria diversas artes sob um ponto de vista além do eixo Rio-São Paulo. O jornalista Leonardo Lichote comprou a ideia de movimento e o caracterizou assim na reportagem. Acreditamos, então, que *Massafeira* e *Soro* fazem parte de uma formação cultural ampla, que vinha sendo desenhada desde o Pessoal do Ceará, que adquiriu um corpo maior com a projeção dos artistas e o espaço que conseguiu posteriormente no selo Epic. Uma formação que engloba os vários artistas aqui citados e outros que fazem parte dessa geração.

Mas como os membros do projeto viram e lembram de *Massafeira*? Cabe citar que na entrevista com Ednardo, realizada em um restaurante no Rio de Janeiro, o cantor trouxe como presente para o entrevistador o livro da história deste projeto.

Téti (2013) recorda a gravação do LP, quando vários artistas do Nordeste foram para o Rio de Janeiro fazê-la. Lembra ainda que Fagner a convidou para gravar seu disco solo, *Equatorial*, e que por isso ela ficou na cidade 15 dias a mais do que os outros cantores. Sobre o disco, destaca que a gravadora não o divulgou. Segundo a intérprete, eram muitos artistas de qualidade reunidos no projeto, com uma variação de ritmo e gênero musical.

Rodger (2013), por sua vez, lembra que o projeto surgiu em um momento em que ele estava “isolado” em Fortaleza, por ter escolhido a carreira acadêmica em detrimento à artística. Consequentemente, acabou ficando de fora do meio artístico, já que o circuito de produção estava em São Paulo e Rio de Janeiro. Quem falou a ele sobre *Massafeira* foi a amiga Tânia Cabral. O artista topou participar, mas sequer sabia

a envergadura do projeto — só teve uma ideia quando foi ao primeiro ensaio. Nas apresentações, ele participou como cantor e compositor e, quando ocorreu a gravação, foi diretor do estúdio. Rodger discorda que *Massafeira* tenha sido um movimento. Para ele, foi um momento, uma explosão. Já Fausto Nilo (2013) traz outra visão, dizendo que nunca se sentiu muito pertencente ao movimento *Massafeira*, mas que achou legal o convite de Ednardo para que escrevesse um texto para o livro comemorativo, no qual expôs sua visão do projeto. O compositor diz que os criadores e principais lideranças do movimento eram Ednardo e Augusto Pontes e, ainda, explica que na época existia uma certa competição entre Ednardo e Fagner. Ele fala também que o projeto *Soro* antecedeu o *Massafeira* e introduziu no ambiente musical o gênero como projeto. E continua explicando que os criadores de *Soro* e *Massafeira* eram originários do Pessoal do Ceará, designação que rejeita pelo significado regionalista “e por sua estreiteza como um âmbito cultural artificial que nos confina a um recanto de artistas não incluídos nas escalas nacionais”. Na entrevista, lembra também que ele, junto com Fagner, Amelinha e Zé Ramalho, foi ao teatro assistir ao projeto (FAUSTO NILO, 2013; FAUSTO NILO, 2010, p. 137-138).

O projeto *Massafeira* englobou mais artistas que *Soro*, entretanto, como lembrado por Fausto Nilo, parte desses artistas não deu continuidade à carreira ou não conseguiu alcançar certo sucesso. Alguns, como Calé Alencar, ficaram conhecidos no âmbito estadual. Entre outros nomes que aparecem como participantes do projeto, temos Petrúcio Maia, Ricardo Bezerra e Belchior, que divide os vocais de uma das canções com Ednardo, além de Brandão e os já citados Patativa do Assaré, Tėti e Rodger.

O projeto, que evoca diferentes memórias e opiniões, ainda não teve sua dimensão devidamente estudada. Mas, como citamos anteriormente, ao lado de *Soro*, mostra um grupo de artistas que estava buscando projetos inovadores para a música brasileira. Projetos coletivos com uma multiplicidade artística e variação de gêneros musicais que ligavam o regional ao nacional, invertendo uma concepção cultural de que a arte era limitada aos grandes centros. Projetos que trazem vários tipos de artes atreladas à música popular. Contudo, mesmo inovadores, não foram de conhecimento do grande público.

3.2.5 Nordeste Já

O projeto *Nordeste Já* foi organizado por uma frente de artistas como Chico Buarque, Gilberto Gil, Fagner e Milton Nascimento e se difere daqueles anteriormente apresentados. Gravado entre os dias 8 e 16 de maio de 1985, no Rio de Janeiro, seguiu o modelo do single *We Are The World*, no qual artistas norte-americanos se reuniram para gravar um compacto que teve a venda revertida para ajudar o continente africano. *Nordeste Já* teve a participação de artistas ligados aos mais variados estilos musicais. Entre os participantes, temos de Alcione a Paula Toller, além de Roberto Carlos, Chico Buarque, Gal Costa⁷⁶ e mais algumas dezenas de cantores. De um lado, o compacto tinha a canção *Chega de Mágoa*, uma criação coletiva, e, do outro, *Seca d'Água*, também criação coletiva, sobre o poema de Patativa do Assaré. O projeto direcionava dinheiro para a região Nordeste depois de uma “seca d’água”.

No clipe da canção *Chega de Mágoa*⁷⁷, vemos artistas se abraçando no estúdio e a câmera passando pelos rostos dos cantores participantes. A letra evoca trechos que remetem a alguns signos que, como já elencados por Durval Muniz(2011), ligam a região a uma imagem de atraso, como no trecho: “Terra, olha essa terra/Raça valente, gente sofrida” ou “Chega de mágoa/Chega de tanto penar”. Na canção coletiva, os artistas pedem, por meio da letra, para que a água venha “como amiga”, já que as chuvas estavam inundando alguns estados da região.

⁷⁶ Lista de todos participantes do compacto: Aizik, Alceu do Cavaco, Alceu Valença, Alcione, Alves, Amelinha, Antonio Carlos, Aquiles (MPB-4), Baby Consuelo, Bebeto, Belchior, Beth Carvalho, Bessler, Caetano Veloso, Chiquinho do Acordeon, Camarão, Carlinhos Vergueiro, Carlão, Celso Fonseca, Charlot, Chico Buarque, Cláudio Nucci, Cristina, Cristovão Bastos, Cordélia Leão, Dadi, Daltro de Almeida, Djavan, Dinorah (As Gatas), Dorinha Tapajós, Dori Caymmi, Ednardo, Edu Lobo, Eduardo Dusek, Elba Ramalho, Elifas Andreato, Elizete Cardoso, Elza Soares, Emilinha Borba, Eurydice, Erasmo Carlos, Fafá de Belém, Faini, Fátima Guedes, Fausto Nilo, Fernando Brandt, Gal Costa, George Israel, Geraldo Azevedo, Gereba, Gilberto Gil, Golden Boys, Gonzaguinha, Guilherme Arantes, Hermínio Bello de Carvalho, Hindeburgo, Ivan Lins, Jamil Joanes, Jaques Morelembaun, Joanna, João Mário Linhares, João Nogueira, João do Vale, José Luiz, Joyce, Keiton e Kledir, Kid Vinil, Lana, Leoni, Léo Jaime, Liminha, Lúcio Alves, Luiz Avellar, Luiz Carlos, Luiz Carlos da Vila, Luiz Duarte, Luiz Gonzaga, Luiz Melodia, Lulu Santos, Magro (MPB-4), Malard, Manassés, Maria Bethânia, Marina, Marlene, Martinho da Vila, Marçal, Maurício Tapajós, Mauro Duarte, Mazola, Miguel Denilson, Mirabô, Miltinho (MPB-4), Milton Banana, Milton Nascimento, Milton Araújo, Miúcha, Moraes Moreira, Nana Caymmi, Nara Leão, Nilvaldo Ornelas, Noca da Portela, Olívia Byington, Olívia Hime, O Quarteto, Paulinho da Viola, Patativa do Assaré, Paula Toller, Pareschi, Penteado, Perrota, Perrotão, Pepeu Gomes, Raimundo Fagner, Rafael Rabello, Reinaldo Arias, Ricardo Magno, Rita Lee, Roberto de Carvalho, Roberto Carlos, Roberto Ribeiro, Roberto Teixeira, Rosane Lessa, Roger (Ultraje a Rigor), Rosemary, Rubão, Ruy (MPB-4), Sandra Sá, Sérgio Ricardo, Simone, Sílvia César, Sueli Costa, Stephani, Tânia Alves, Tavito, Téio Lima, Telma Costa, Terezinha de Jesus, Tim Maia, Tom Jobim, Tunai, Verônica Sabino, Vidal, Vilma Nascimento, Virgílio, Yura, Wagner Tiso, Walter, Zé da Flauta, Zé Ramalho, Zé Renato e Zizi Possi.

⁷⁷ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4IBF1aikHS8>>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

Se na primeira canção vemos elementos cristalizados que podem ligar a região a certo atraso, na música do outro lado do compacto simples isso fica mais explícito. O clipe de *Seca d'Água*⁷⁸ começa com a bandeira do Brasil e, depois, vemos a imagem do sol e ao fundo a imagem dos retirantes, que ganham mais espaço em seguida. No vídeo, começam então a aparecer os artistas com fone de ouvido e cantando no estúdio. Essas imagens são intercaladas com outras de arquivos, como de água e do sertão. Em uma delas, uma criança chega a tirar o barro usado para revestir uma das casas para comer. No clipe, Luiz Gonzaga ganha relativo destaque. Aparecem também manchetes de jornal sobre a “seca d’água”. A música começa explicando o que estava acontecendo na região: “É triste para o Nordeste o que a natureza fez/Mandou cinco anos de seca e uma chuva em cada mês/E agora em 85 mandou tudo de uma vez”. Mas traz, em seguida, um trecho que era a imagem da região cristalizada no Sudeste: “A sorte do nordestino é mesmo de fazer dó/Seca sem chuva é ruim/Mas seca d’água é pior”. Mesmo que a letra traga, em seguida, a fala de que quando chove brandamente a terra é fértil, o que fica marcado é a imagem da região totalmente atrelada à seca. No resto da letra, é explicada a situação em cada estado, os locais mais atingidos e, por fim, é chamada a atenção dos “doutores governantes”, pois o flagelo das enchentes deixou muitas famílias desabrigadas e precisando de ajuda.

Entre os artistas nordestinos que participaram, temos Alceu Valença, Amelinha, Ednardo, Belchior, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, Luiz Gonzaga, Zé Ramalho, Fagner, Fausto Nilo, Mirabô, Terezinha de Jesus, João do Vale, Manassés, entre outros.

O disco era dado como brinde a todos aqueles que depositassem dez mil cruzeiros em qualquer uma das agências da Caixa Econômica Federal na conta corrente 900.000-6 e foi destinado ao Projeto Verde Teto, atendendo a municípios como Janduí (RN), Igarassu e Catende (PE) e Oeiras (PI), onde a verba arrecadada serviu para a construção de centros comunitários, nas áreas doadas pelas prefeituras⁷⁹.

A tiragem de compactos foi de 500 mil cópias, o que fez do disco o mais vendido naqueles últimos cinco anos. O projeto bem-sucedido comercialmente representou uma das poucas vezes no país em que foi possível ver tantos artistas reunidos em um trabalho assim. Os cantores nordestinos estiveram presentes em peso. É

⁷⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=FWBA8URskxI>>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

⁷⁹ Disponível em: <<http://www.sindmusi.org.br/site/modalFotoHistoria.asp?iid=46>>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

evidente que o projeto foi feito partindo de um propósito que naquele momento era urgente, mas a configuração final nos traz questões: até que ponto o compacto e os cliques não contribuíram com a ideia estereotipada da região? E até que ponto ele não contribuiu para naturalizar a ideia da “indústria da seca” e o assistencialismo que a sustenta? A imagem que fica é de uma região que precisava de ajuda das outras para resolver o problema. Além disso, remete a região a uma única configuração, sem se atentar para a pluralidade pela qual ela é formada.

3.2.6 *Cantoria*

Cantoria foi um projeto com quatro artistas da região Nordeste que deu origem a dois discos e diversos shows pelo país. No palco, os artistas se alternavam com seus violões: Geraldo Azevedo, Vital Farias, Xangai e Elomar. O primeiro disco foi gravado em Salvador, no Teatro Castro Alves, nos dias 13, 14 e 15 de janeiro de 1984, com músicas autorais e de outros nomes. No lado A, por exemplo, temos Geraldo Azevedo cantando a música *Novena*, com Vital Farias na percussão de tampa de violão e Xangai nos efeitos vocais. Na faixa seguinte, *Sete Cantigas Para Voar*, temos Vital Farias cantando, Xangai nos vocais e Geraldo Azevedo no violão. E *Cantiga do Boi Incantando* tem Elomar como cantor principal e Xangai nos vocais. O disco foi lançado pela Kuarup.

Ana Maria Bahiana, em matéria para o jornal O Globo (1984, p. 31), explicou a história do projeto. A ideia partiu do produtor Carlos Limongi para a abertura da temporada de verão do Teatro Castro Alves. O objetivo era reunir quatro expoentes da cantoria, quatro cantores nordestinos em um mesmo palco e na mesma noite. Na matéria, Geraldo Azevedo lembrou que era uma produção forte e barata, uma vez que se tratava apenas dos quatro cantores e seus violões. A reportagem trazia ainda as cidades em que a turnê iria passar e falava um pouco da história de cada um dos integrantes do projeto. De Xangai, a jornalista destacou o disco independente *Quê Qui Tu Tem Canário*, um dos mais brilhantes dos últimos anos, ressaltando a agilidade no cantar do artista, como a dos verdadeiros cantadores de feira. De Elomar, ressaltou que há anos ele vinha fazendo suas composições com engenho e arte, com laços que uniam sertão e Península Ibérica. De Vital Farias, enfatizou os sucessos já conhecidos na voz de Elba Ramalho, que tinha três ótimos LPs, um violão de concerto impecável e um texto

surpreendente. E sobre Geraldo Azevedo, disse que o artista tinha harmonias elaboradas, com um tempero entre a bossa nova, o *cool jazz* e Michel Legrand. O disco rendeu o troféu Chiquinha Gonzaga de 1985 para o quarteto. O prêmio era organizado pela Associação de Produtores Independentes de Discos e Fitas do Estado do Rio de Janeiro (O GLOBO, 1985, p. 3).

Geraldo Azevedo e Xangai, entrevistados para a pesquisa, falam sobre esse projeto e a importância dele em suas carreiras. Xangai (2005) lembra que Limongi o chamou para o projeto e recorda também os laços que já tinha com os outros artistas:

Eu morava no Rio, estava sempre com Geraldinho Azevedo. Há muito tempo ele é meu amigo, um cara bem chegado a mim, meu parceiro. Aí... e eu já estava trabalhando assiduamente com o Elomar. E cantei com o Vital Farias, eu conheci ele [de verdade] pela CBS, e de vez em quando a gente cantava em algumas coisas juntos lá. E gosto do trabalho dele, ele é um grande compositor.

O cantor de Vitória da Conquista/BA lembra que os colegas perguntavam como o show se chamaria e que ele disse que não seria um show, mas uma cantoria. E assim o projeto foi chamado. Ele frisa, porém, que esse batismo foi uma decisão dos quatro artistas, além de enfatizar a admiração que sempre teve pelos repentistas, os quais considera os maiores poetas. Geraldo Azevedo (2014), lembra do “show *Cantoria*, que a gente gravou o disco nas primeiras apresentações que gerou um grande sucesso, que terminou a gente fazendo uma turnê e durante a turnê a gente acabou gravando o segundo disco”. Ele diz ser cobrado até hoje para reeditar o projeto, mas que, por questões pessoais de outros membros, essa sequência acabou não acontecendo.

A turnê ainda originou mais um disco, que foi lançado em 1988. O LP com dez faixas traz os quatro cantores se revezando nos vocais e instrumentos até a última canção, *Cantiga de Amigo*, de Elomar, na qual dividem os vocais. Na crítica ao segundo disco, a jornalista Diana Aragão ressaltou que era prazeroso de se ouvir por horas. Reparando nas diferentes nuances dos talentos dos quatro artistas, ela destacou ainda que nesse disco eles interagiram mais nas faixas, lamentando que não faziam parte das paradas musicais do Brasil (O GLOBO, 1988, p. 3).

Como pode ser observado, esse foi mais um trabalho coletivo feito pelos artistas oriundos do Nordeste. O que inicialmente os liga é exatamente a região. Mesmo que todos se conhecessem, alguns não tinham trabalhado diretamente juntos. Os dois artistas nascidos no interior da Bahia, um no interior de Pernambuco e um no interior da Paraíba trazem em suas raízes a música sertaneja, não a que comumente chamamos

assim hoje, ligada à região Centro-Oeste e ao interior do Sudeste, mas o sertanejo do interior do Nordeste. Como notamos também, o trabalho laureado pela imprensa e críticos musicais não foi muito difundido para o grande público. Isso pode ter acontecido porque o projeto era de uma gravadora menor, a Kuarup, ou ainda pelo comportamento arredio de alguns de seus componentes em relação à indústria fonográfica.

3.2.7 O Grande Encontro

Se para um projeto coletivo ser citado aqui as questões que ele deve obedecer são a visibilidade, o reconhecimento e o sucesso, *O Grande Encontro* é, sem dúvidas, o mais famoso. Mesmo fora do espaço temporal da pesquisa, é relevante que seja citado, afinal, participaram dele quatro artistas nascidos na região Nordeste que fizeram parte também do *boom* nordestino do qual já falamos. Além disso, o repertório foi, em grande parte, composto pelos sucessos que eles tinham feito nas décadas anteriores. O primeiro disco, lançado em 1996, traz os paraibanos Elba Ramalho e Zé Ramalho e os pernambucanos Geraldo Azevedo e Alceu Valença. Os quatro já tinham visibilidade na mídia, já haviam participado de trilhas de novela e, a essa altura, já completaram ou estavam quase completando duas décadas de carreira. O projeto foi um sucesso! Mauro Ferreira (2006), em texto feito para o encarte especial da embalagem de luxo, que reunia três CDs e um DVD que seriam lançados pelo projeto, explica como foi a formação do show:

E foram eles, Geraldo Azevedo e Zé Ramalho que, sem saber, deram o primeiro passo para o encontro desses quatro grandes da MPB. Duas décadas tinham se passado desde o fluxo migratório dos artistas, do Nordeste para o Rio, quando Geraldo e Zé resolveram unir forças e vozes no bem-sucedido show dueto. O ano era 1995. Na plateia, embevecidos com a releitura jovial das obras dos colegas, dois artistas muito especiais que haviam participado intensamente daquela trajetória: Elba Ramalho e Alceu Valença. Elba tomou a frente e propôs que os dois virassem quatro. Surgia O Grande Encontro, já em 1996, com um show que percorreu o Brasil com adesão maciça do público, jovens em sua maioria. Eram rapazes e moças que se encantavam com a bossa tropical de Geraldo Azevedo, os frevos eletrificados de Alceu Valença, o canto teatral de Elba Ramalho com sua “voz de carpideira” - como ela mesma caracterizou diversas vezes - e o tom apocalíptico e messiânico da música de Zé Ramalho. Em comum o talento, a garra, a determinação, a força de vontade e a opção de rebobinar a música nordestina com linguagem pop sem desrespeitar suas tradições, seus ícones e seus reis. Tanto que a música de Luiz Gonzaga, eterno rei do baião, abre o primeiro Grande Encontro e fecha o terceiro no DVD que traz o registro integral do show de 2000.

O projeto bem-sucedido continuou no ano seguinte, mas Alceu Valença, por divergências artísticas na época, afastou-se do grupo. Segundo Ferreira (2006), esse segundo show era mais intimista e não tinha intenção de aglutinar *hits*. O repertório mantinha-se quase autoral, também com canções de Luiz Gonzaga, que fizeram parte de todos os discos do projeto. A música que se diferenciava do restante do repertório era *Disparada*, de Théo de Barros e Geraldo Vandré. Como citado antes, essa música abriu espaço para os artistas nordestinos que foram para o eixo Rio-São Paulo no fluxo migratório da década de 1970. Não foi à toa que ela abriu o show.

Em 2000, o trio se reuniu novamente e, desta vez, para gravar, além do CD, o primeiro registro audiovisual do projeto, agora com convidados. Geraldo Azevedo convidou o eterno “Novos Baianos” Moraes Moreira; Elba Ramalho chamou o pernambucano Lenine; e o cearense Belchior foi convidado por Zé Ramalho. Esse disco teve uma variação maior dos compositores em relação aos outros, mas o repertório autoral continuou sendo predominante. Sobre *O Grande Encontro*, Geraldo Azevedo (2014) revela alguns acontecimentos:

Eu e Zé Ramalho fizemos no ano de 1994 todinho com um show chamado *Dueto* e que eram eu e ele e os nossos grandes sucessos, e que era um sucesso e, quando a gente foi fazer no Canecão no Rio de Janeiro, Elba e Alceu foram ver e como grande parte das composições eu já tinha parceria de Alceu e grande parte das músicas cantadas pela gente já tinham sido cantadas pela Elba nos discos dela, e então no final do show a gente falou da presença deles e o pessoal: sobe, sobe. E eles subiram no palco e aquilo ali virou uma grande ideia. Quer dizer, *O Grande Encontro* veio do *Dueto*. E a gente já tinha até gravado um disco ao vivo no Canecão e não lançamos para salvar o novo projeto. E este disco ainda hoje existe, mas é muito parecido com o que a gente faz n’*O Grande Encontro*.

Em suas memórias, ele lembra que foi um “estouro de vendas”, com 1 milhão de cópias vendidas em seis meses. Geraldo Azevedo fala ainda que, com a saída de Alceu Valença, Fagner foi convidado para fazer parte do projeto, contudo, por problemas pessoais, acabou não participando. Os outros discos, então, foram feitos só pelos três artistas.

Em comemoração aos 20 anos do projeto, três dos cantores originais se juntaram para gravar *O Grande Encontro 20 anos*. Segundo reportagem do jornal O Globo (2015, p. 8), Zé Ramalho justificou a ausência dizendo que já havia feito o projeto e que participar dele novamente seria estar se repetindo. Leonardo Lichote, que assinou a matéria, destacou que o show seria uma junção de grandes sucessos com músicas

inéditas. Em um trecho da reportagem, classificou os artistas assim: “Amigos desde os anos 1970, quando surgiram como artistas que renovaram a canção brasileira com elementos do pop de psicodélia e folk dentro do universo da cultura nordestina, os três apostam na união de forças no palco”. O projeto, iniciado em 2015, deu origem a dois CDs e um DVD. Além disso, os artistas continuaram apresentando seu show até 2019, tamanho o sucesso de sua junção! Vale citar ainda que eles estão entre os artistas nordestinos que iniciaram suas carreiras na década de 1970 e que figuram entre os mais conhecidos — junto a eles temos Fagner e Zé Ramalho, que fizeram um disco e um DVD com seus sucessos, gravados no ano de 2014, com direito a uma turnê da dupla.

O Grande Encontro foi o projeto coletivo dos artistas nordestinos mais conhecidos, entretanto, obras similares existem desde o início de suas carreiras. É muito comum nos discos individuais encontrar parcerias entre esses artistas, seja como compositores, seja cantando. Em 2002, por exemplo, foi gravado pela Warner o disco *O Pessoal do Ceará*, que faz referência ao disco homônimo gravado por Ednardo, Tété e Rodger em 1973. Desta vez, trouxe nos vocais Ednardo ao lado de Amelinha e Belchior, três dos cearenses que atingiram grande projeção na mídia entre as décadas de 1970 e 1980, mas que não conseguiram maior espaço na indústria fonográfica nas décadas seguintes. Os projetos apresentados aqui mostram, desde o início das trajetórias dos artistas pesquisados, uma coletividade presente nas produções. Como visto, em diversos momentos esses artistas acionaram suas redes de sociabilidade para produzir discos e shows. Os projetos coletivos passaram, então, a ser um produto surgido dessas relações de trabalho e de amizade que foram construídas durante décadas.

O tom dos projetos variou. Os dois primeiros, *Soro* e *Massafeira*, tinham como objetivo reunir os artistas para trazer um disco que dialogaria com outras artes, com repertório arrojado e preocupação estética. O *Nordeste Já*, por sua vez, surgiu inspirado em um projeto americano, com objetivo filantrópico. O *Cantoria*, como vimos, nasceu de um convite para um show e adquiriu outra dimensão, passando a ser um projeto *cult* que teve como resultado dois discos. Enquanto isso, *O Grande Encontro* já surgiu encampado por uma grande gravadora, o que possibilitou ampla divulgação do trabalho. A semente em comum dos projetos foi a relação dos artistas, construída desde a década de 1970, além da relação deles com as suas raízes, que se juntou a outras referências e fez com que o som dessa geração ganhasse repercussão nacional.

3.3 As intérpretes e a escolha do repertório

Dentre os 19 entrevistados, apenas três artistas são predominantemente intérpretes: Amelinha, Terezinha de Jesus e Têti. Aqui, abordaremos de que forma elas escolhiam seus repertórios e de que modo enxergam essas escolhas⁸⁰.

Terezinha de Jesus (2013) comenta sobre as cobranças em relação ao seu repertório:

É, existiam certas cobranças porque uma gravava mais um compositor do que o outro. Em relação a mim, por exemplo, me achavam muito sulista, porque eu era muito aberta, gravava gente do Rio de Janeiro, de Minas, do Rio Grande do Sul, eu não tinha muito essa diferença, porque era nordestino eu gravava, eu gravava por que eu gostava. Mas eu notava que nas entrelinhas existia esse negócio comigo.

A cantora gravou de tudo em seus cinco discos. De Luiz Gonzaga, gravou três canções e explica o porquê: “Porque eu sempre gostei muito do baião, sempre gostei do xote e descobri que minha voz era bem apropriada pro xote. Entendeu? *Pra Incendiar seu Coração* é um xote, meio reggae”.

Mesmo que seja evidente a tentativa de vincular a artista à sua região no seu primeiro disco, ela trilhou um caminho diferente do que era esperado. Gravou compositores de outras gerações, como Lupicínio Rodrigues e Bororó, e também artistas que fazem parte da pesquisa, como Mirabô, Fagner, Fausto Nilo e Petrúcio Maia, além dos baianos Moraes Moreira e Capinam — que desenvolveu diversas parcerias com esses artistas oriundos da região Nordeste na sua fase pós Tropicália. Temos no disco ainda Zé Renato e Cláudio Nucci, do grupo Boca Livre, Abel Silva, Sueli Costa e Paulinho da Viola.

O disco seguinte manteve a maioria dos compositores do anterior, acrescentando músicas de Anísio Silva, Manduka e Élton Medeiros. Em trabalhos posteriores, a artista também gravou compositores como Sivuca, Robertinho de Recife, João do Vale e Guilherme Arantes. No último disco, a canção *Frágil Força* foi uma parceria de Luiz Melodia com Ricardo Augusto.

Mas a tentativa de enquadrar a cantora como regional é algo que podemos observar de fato. O quarto disco, para se ter uma ideia, recebeu o título de *Sotaque*⁸¹ e as letras de suas canções têm uma forte influência do Nordeste. *Sotaque* e *Mares*

⁸⁰ Os trabalhos aqui analisados representam apenas as décadas de 1970 e 1980.

⁸¹ O nome do disco, além de ser o mesmo da música de trabalho, já nos mostra o direcionamento que a gravadora queria seguir no trabalho.

Potiguares, por exemplo, retratam bem a trajetória da cantora que, por diversas vezes, teve as músicas de seu repertório relacionadas ao seu lugar de origem. *Sotaque* foi uma composição de Sivuca⁸² e Ana Terra:

Esse sotaque forte que vem lá do Norte
Lá do interior
Me devolve a emoção que a cidade grande
Tanto me tirou

Já a canção *Mares Potiguares* foi composta por Carlos Capinam e Mirabô Dantas para a intérprete Terezinha de Jesus:

As potiguares são iguais
Mas de potes diferente
Água de beber aguardente
Assim como águas correntes
Um coração bate forte
Ao Norte, o corpo da gente

Esses dois trechos mostram um mote da carreira da cantora, sempre misturando canções de cunho regional, românticas e a nova MPB (SARAIVA, 2014, p. 12). O disco ainda tem um *pot-pourri* com músicas de festa de São João. Quer dizer, os discos da artista seguiram de acordo com o que ela pregava para sua carreira, uma produção plural, que não deixava de ter suas raízes na região, mas que podia combinar diversos tipos de música.

Téti (2013) tem menos discos do que Terezinha no período estudado. São dois álbuns em que ela divide os vocais e um individual. Sobre suas escolhas de repertório, a cantora diz: “Quando eu ia escolher repertório, eu pegava músicas assim, não só do pessoal daqui, mas na verdade músicas que eu gostaria de ter gravado. Mas o que aconteceu sempre foi que quando eu terminava a relação, que eu olhava a lista, eram todos daqui”.

⁸² Sivuca aparece no disco como produtor, além de tocar piano, clarineta, sanfona, *profet* 5 e apito.

De fato, ao analisar as gravações de Têti na década de 1970, percebemos que nos três discos o repertório é formado, predominantemente, por compositores nordestinos, com boa parte das canções composta por Rodger, então seu marido, e seus parceiros de composição. Entre os compositores gravados pela artista temos Clodo, Fausto Nilo, Belchior e Calé Alencar. Mas qual seria a explicação para isso? Primeiro, a casa de Têti, como mostramos, funcionava como um ponto de encontro desses artistas. E, segundo, diferentemente de Terezinha de Jesus e Amelinha, ela não passou tanto tempo no eixo Rio-São Paulo em função de Rodger ter optado por seguir a carreira acadêmica e, por isso, voltado a Fortaleza — Têti, que tinha três filhos com ele, também voltou para a cidade. Será que ficar nos grandes centros teria sido melhor para sua carreira? Ao ser questionada sobre isso, ela diz:

Então, quando eu voltei para lá que estava saindo o disco, *Chão Sagrado* e tal e as pessoas diziam Têti fica, por que é que você não fica? E até depois que nós separamos, eu e o Rodger, ele deu uma entrevista que ele dizia assim, perguntaram assim, vocês voltaram porque tiveram que voltar aqui para a universidade e tal. Mas a Têti não poderia ter ficado lá? E ele disse, poderia. E por que é que a Têti não ficou? Aí ele disse, não ficou porque não quis. Eu tive muita raiva. Não, dois filhos, casada, é uma mãe, é muito difícil você ganhar o mundo com dois filhos pequenos. Você ganhar o mundo, está certo eu tinha a minha mãe aqui e o Rodger tinha a mãe dele e tal, mas esta coisa de você ficar longe dos filhos, só uma mãe que sabe o que é isto. E então eu não aguentei, eu vim embora e disse, é aqui mesmo. Agora se eu tivesse ficado lá eu acho, eu tenho a impressão que eu teria deslanchado, porque estava tudo bem engrenado para tal (TÉTI, 2013).

A intérprete mais conhecida entre as entrevistadas para a pesquisa é Amelinha, que gravou oito discos entre as décadas de 1970 e 1980, passando por várias fases. Ela era, sem dúvidas, a principal voz feminina entre os cearenses. A cantora mesclava em seu repertório do período estudado compositores de diferentes gerações, conterrâneos do estado e do Nordeste. Mas com o desenvolvimento dos discos, começou a gravar também cantores não vinculados àquela região. Seu primeiro disco teve como principais compositores seus amigos Fagner, Ricardo Bezerra, Ednardo, Petrúcio Maia, Robertinho de Recife e Fausto Nilo, além de uma canção de Luiz Gonzaga e Zé Dantas. O segundo disco saiu quando a cantora conheceu Zé Ramalho, que viria a ser seu marido. Aos poucos, a gama de compositores gravados pela artista foi se expandindo, com, por exemplo, Lô Borges, Walter Franco, Bell Marques, Sueli Costa, Luiz Carlos da Vila, Gilberto Gil, Jorge Mautner, Chico Buarque e Vinicius de Moraes.

A cantora conta que depois de ser apresentada a Vinicius de Moraes e começar a conviver com ele, o poeta a convidou para fazer uma turnê ao lado dele e de Toquinho. Na entrevista, ela ressalta a generosidade do cantor:

Ai, foi sensacional, 40 dias, Punta del Este, Montevideu, Casino San Rafael, público variado, porque eu só cantava pro pessoal da faculdade, público mesmo, de plateia dessas, imagina Vinicius de Moraes, e aí começava o show. Eu também fui ensaiar com eles tudo, eles foram escolher antes as músicas, eu perguntei, aí eu já estava toda íntima, já tinha perdido a vergonha, eu falei: “e aí, Vina, será que dá pra eu cantar umas musiquinhas da minha terra além da *Gia*?”. Eu sei que ele me deixava cantar bem oito músicas, cantei Elomar, cantei João Donato, é, uma música da Anastácia e a *Gia* [música folclórica que a artista ouvia na infância] (AMELINHA, 2013).

Amelinha revela que, ao escolher o repertório, tinha preocupação com a mensagem, em passar algo positivo, e que ela não gostava de ouvir um disco “que eu ouvia uma música e as outras eram meio chatas”, pois ficava parecendo “que tinham feito de qualquer jeito só para preencher o disco”. A fala da cantora demonstra que ela tinha uma preocupação com a escolha das faixas do disco quando ia gravar, entendendo o LP como um projeto que trazia uma unidade. Ela mostra, então, uma preocupação com o trabalho total, comentando, ainda, sobre o disco *Água e Luz*, de 1984, após a separação de Zé Ramalho, que tinha produzido seus últimos discos e deu lugar a Mariozinho Vaz. Amelinha define esse momento como a saída da zona de conforto, pois não teria mais alguém para levar sugestões de músicas ou indicar os músicos. Em seu repertório ao longo do período estudado, mesmo gravando compositores de fora do Nordeste, não deixou de gravar seus conterrâneos, como Clodo, Climério e Clésio, Elomar, Cátia de França, Alceu Valença, entre outros.

Ao ser questionada sobre o gênero musical que cantava, Terezinha de Jesus (2013) responde MPB. Já Amelinha (2013) lembra que no momento em que tentaram rotular ou criticar sua nordestinidade, “tirou de letra”, pois o “preconceito” sempre existiu, mas ela preferia não escutar, “porque o que eu faço é ser mensageira de uma ideia, de uma poesia” e, por isso, deixava esses comentários de lado. Têti (2013), por sua vez, lembra que sua principal influência musical foi a bossa nova.

Como pode ser percebido, as três intérpretes têm considerável parte de seus repertórios composta por artistas da mesma região e geração. Aliás, o termo geração é usado por Têti quando fala que, ao olhar para seu repertório, via que a maioria das canções era feita por músicos de sua geração. A proximidade e a sociabilidade desses artistas faziam com que essas músicas muitas vezes fossem feitas especialmente para as

cantoras. Muitas delas, inclusive, viam o processo de composição nas reuniões. Entretanto, isso não inviabiliza a questão de que essas artistas têm uma obra que se enquadra não apenas na categoria que alguns insistem em colocá-las, a regional, mas também na música brasileira. Em diversas ocasiões essas cantoras lançaram canções de artistas que naquele momento já eram considerados da MPB. Cabe lembrar que artistas vinculados à Tropicália e ao Clube da Esquina já, há tempo, foram absorvidos pela sigla MPB, enquanto os artistas oriundos da região Nordeste, na maioria das vezes, continuam vinculados ao regional, como vimos no Prêmio da Música Brasileira, no capítulo dois. Podemos observar isso também nas indicações ao Grammy Latino. Analisando as categorias desde o ano 2000, entre os indicados a Melhor Álbum de Música de Raízes em Língua Portuguesa vemos Elba Ramalho, Dominguinhos e Alceu Valença disputando com artistas ligados ao sertanejo do Sul/Sudeste, como As Galvão, Sérgio Reis e, ainda, de outras regiões, como Gabi Amarantos (Pará) e Banda Eva (Bahia), além de três indicações a Gilberto Gil. O mesmo Gilberto Gil teve ao menos quatro indicações na categoria de Melhor Álbum de Música Popular Brasileira. Também receberam indicações nessa categoria Maria Bethânia, Gal Costa, Caetano Veloso, Wanderléa, Milton Nascimento, Vitor Ramil e Toninho Horta. Artistas que, num primeiro momento, não foram vinculados à MPB — a geração de nordestinos pós 1980 — também receberam indicações, como Zeca Baleiro e Lenine. O único da pesquisa que concorreu ao prêmio nessa categoria foi Zé Ramalho (2007).

Com isso, o que mostramos aqui é o fato de que, da década de 1960 para os dias atuais, diversos grupos de artistas romperam uma barreira e foram incorporados à sigla MPB. Alguns, porém, ainda têm dificuldades e por vezes não chegam a figurar na sigla até hoje. E assim, depois de discorrer sobre as intérpretes, passamos a entender o processo de composição dos artistas aqui pesquisados.

3.4 O processo de composição e as influências dos compositores

Desde a década de 1960, com os festivais, a figura do compositor-intérprete foi colocada no centro da produção da indústria fonográfica, principalmente entre os homens. A figura do apenas intérprete masculino praticamente desapareceu, restando poucos, e a maioria dos cantores que surgiu depois da década de 1960 e alcançou sucesso tinha como carro-chefe um repertório autoral. Aqui, trabalhamos com a visão desses compositores sobre seu processo de composição. Cátia de França (2014) é a

única das mulheres pesquisadas que tem um trabalho de composição sólido⁸³. A cantora fala sobre ter um trabalho autoral em um meio predominantemente masculino:

É, era autoral. Isso era o que dava mais respaldo quando existiam as pessoas que fechavam os olhos para essa coisa, que incomoda, uma mulher tendo um papel no universo masculino, né? E eu aparecendo com um trabalho vigoroso, que não fazia, que não devia nada frente ao trabalho dos outros, entendeu? Então eu nunca passei por isso.

Ao ser questionada sobre seu processo de composição, Cátia de França (2014) diz que é baseado na leitura e na pesquisa:

Em cima do que eu leio. Aí eu procuro mergulhar no universo para ficar... o quanto mais verdadeira ficar por eu estar falando do tema, já que eu sou urbana, eu procuro ter um esmero nisso aí, entendeu? Tenho todo um cuidado. Aí eu separo. Eu faço primeiro... não nasce música e letra de uma vez só não. Eu faço, eu leio e faço o esboço, o texto. Aí separo nome de homem, nome de mulher, nome de rio, nome de plantas, situações, o linguajar da pessoa da região... que eu não posso deixar de falar em Manoel de Barros⁸⁴, que eu conheci, eu ainda estava em Pernambuco. Então eu também mergulhei no universo dele e até hoje eu tenho vários discos com temática dele.

Sua obra⁸⁵ é vasta. Os três álbuns que gravou entre 1979 e 1985 são predominantemente autorais. Além disso, foi gravada também por Amelinha, Elba Ramalho e Xangai, com quem compôs uma parceria. Sobre isso, aliás, ela lembra que os dois chegaram a dividir um apartamento no Rio de Janeiro e conta como era essa questão da proximidade entre os nordestinos: “Então havia toda uma coisa, era cada nordestino que tinha e morava dentro do Rio, a casa virava e baixava uma embaixada,

⁸³ Terezinha de Jesus e Amelinha aparecem como compositoras em canções, mas é algo pontual.

⁸⁴ Manoel de Barros (1916-2014) nasceu em Cuiabá/MT. Seu universo poético contempla especialmente componentes da natureza pantaneira: “Dentre vários elementos integrados ao regional, seu fazer poético possui uma dimensão universal, por contemplar problemas inerentes à humanidade, de modo geral, e ao poeta, de modo particular”. Sua poesia tem como ponto de destaque a interação e integração do homem com seu entorno, escrevendo suas poesias através de uma visão lúdica e uma linguagem simples (GONÇALVES, 2012, p. 2).

⁸⁵ Em matéria para a revista *Correio das Artes*, intitulada “A literatura na música de Cátia de França”, a artista é descrita como uma devoradora de livros, “com um repertório embasado na obra do paraibano José Lins do Rego, do pernambucano João Cabral de Melo Neto e do alagoano Graciliano Ramos. Levava, portanto, a prosa desses baluartes da literatura brasileira, em especial nordestina, a flutuar pelos altos falantes e ondas de rádio”. Na matéria, Cátia de França fala sobre a influência da literatura desde a infância, fruto da criação pela mãe, professora de português, e pelo pai, agente de trânsito apaixonado por livros e músicas. Fala também do poeta mato-grossense Manuel de Barros, do qual ela se tornou parceira ao levar partes de seus poemas para a música. Segundo a compositora, “ele escreve umas coisas na vertical que, mesmo quando não rima, tem um sentido belíssimo e por isso eu musiquei”. Sobre a razão das letras de suas canções extraírem versos de uns autores e de outros não, ela brinca dizendo que “quando eu leio uma coisa, eu engravido dela” e “é como se esses textos me escolhessem” (CANANÉA, 2019). Dentre os autores citados na matéria, João Cabral de Melo Neto e Manuel de Barros aparecem creditados em canções, os outros surgem como inspirações para as composições.

entendeu? A gente frequentava. Criava conexões, entendeu? Para aguentar estar no Rio de Janeiro, porque é um negócio meio agressivo” (CÁTIA DE FRANÇA, 2014).

Xangai, apesar de também ser compositor, não tem em seus discos um repertório predominantemente autoral. Chegou a gravar em 1986 uma obra apenas interpretando canções de Elomar. Suas canções geralmente eram gravadas por ele mesmo ou pelo artista que foi parceiro na composição. Ele atribui ao parceiro Hélio Contreiras e, depois, cita o nome de Jatobá como responsáveis por ter entrado no universo da composição. Na entrevista, Xangai (2015) ressalta Cátia de França como uma das maiores compositoras do Brasil e diz que muitos, infelizmente, desconhecem a obra da artista. Sobre ser compositor, ele conta não ser esse “vulcão de composição” como Chico César, Caetano Veloso, Chico Buarque e Elomar. Fala ainda que compõe “bissexatamente”. O motivo? Para ele, não faltam compositores bons para cantar. E se caracteriza como um intérprete, um ator que interpreta a música. Diferentemente da maioria dos colegas, o artista se considera mais um intérprete do que um compositor, entretanto, não deixa de lado essa segunda parte. Em seu último disco, lançado em 2015, atuou como compositor em cinco das 14 faixas, mostrando uma preferência para o lado intérprete.

Com uma obra mais conhecida pelo grande público, Geraldo Azevedo, que chegou a compor com Xangai, trabalha em três posições: compositor, intérprete e instrumentista. Em 1967, já tinha uma canção gravada em um compacto por Teca Calazans. Ele conta que quando Alceu Valença chegou ao Rio de Janeiro o procurou e, juntos, fizeram várias composições. Depois disso, compôs em parceria com Zé Ramalho, Capinam, Fausto Nilo, Nando Cordel e Moraes Moreira. Além disso, foi gravado por Amelinha, Elba Ramalho, MPB-4, Flor de Cactus, Fagner e Nara Leão. Geraldo Azevedo (2014) fala um pouco de como ocorreram algumas de suas parcerias:

Por exemplo, quando eu conheci o Fausto Nilo eu fiquei encantado com a poesia dele, o que ele fazia. E foi morar vizinho comigo e passou a ser um parceiro importante. Quando eu lancei o segundo disco, o *Bicho de Sete Cabeças*, que fui lançar na Bahia, um dia entra no meu camarim aquele cara tímido, e sou seu fã. Mas você é Capinam, cara. Pois é, eu sou seu fã, e trouxe aqui umas letrinhas para você. Quer dizer, eram estas coisas assim que vinham de graça para mim e a gente fez a primeira composição que eu fiz com ele foi *Moça Bonita*. Assim como a primeira música que eu fiz com Fausto era até uma música para a trilha sonora de um filme que eu estava fazendo e terminei convidando ele e a partir dali virou parceria. O próprio Fagner foi com aquela coisa da gravadora e ele é marrento para caramba, competitivo, mas ele abriu espaço para todo mundo naquela época e a primeira vez que eu fui ao Ceará foi a convite dele para fazer o *Soro* e me abriu espaço ali.

Sobre seu processo de composição, ele diz não ter fórmula: às vezes faz a melodia, às vezes faz a letra junto com a melodia, entre outras várias possibilidades. A única coisa certa, segundo o artista, é que pega o violão e fica tocando até surgir uma ideia.

Os irmãos Ferreira têm parcerias diferentes em suas composições. Climério foi parceiro de Ednardo, Petrúcio Maia, Dominginhos e Antônio Adolfo, além, é claro, de seus irmãos Clésio e Clodo. Clodo tem diversas parcerias com Rodger e foi parceiro também de Jorge Mello, Zeca Bahia, Fagner, Fausto Nilo e Dominginhos. Os discos dos irmãos são autorais e, a partir do segundo, resolveram assinar juntos as canções. Sobre as composições, Climério (2013) conta que fazia letras — hoje, ele diz que está mais ligado a fazer poemas. Já Clodo (2013) diz que iniciou seu processo de composição aos 15 anos, mas não especifica se prefere fazer letra ou melodia, embora nas parcerias com o irmão ficasse a cargo da melodia, já que Climério era o letrista. Suas composições ficaram conhecidas por serem gravadas por alguns intérpretes mais famosos, como *Revelação*, gravada por Fagner e recentemente por Fafá de Belém, e *Enquanto Engoma a Calça*, gravada por MPB-4 e Ednardo.

O também piauiense Jorge Mello (2013) tem entre seus parceiros Brandão, Anastácia, Clodo, Reginaldo Rossi, Cirino e Belchior, que foi seu maior parceiro durante a época pesquisada:

O Belchior é o meu maior parceiro. Nós somos parceiros em 19 músicas que têm hoje quase 30 gravações. Na realidade, tem 28 gravações dessas 19 músicas. Nós somos parceiros em 19 músicas. Ainda tenho com Belchior umas quatro músicas inéditas, não gravadas, sensacionais.

A maneira do Gil trabalhar o violão, Gilberto Gil trabalhava o violão, me influenciou muito como instrumentista. Hoje, o meu violão é um violão acima da média por causa do que eu via o Gilberto Gil fazer. Com relação à composição, eu componho desde criança. Na sanfona já tinha minhas composições tocadas. Mas no início da Jovem Guarda comecei a fazer as baladinhas, roquinhos românticos que foram influência de Beatles.

Assim, vemos a importância que o artista dá para a parceria com Belchior. Os dois tiveram grande proximidade e, no momento da entrevista, Belchior já tinha “desaparecido” — o sumiço do cantor foi pauta de vários jornais e programas de televisão. Talvez por isso Jorge Mello tenha feito questão de frisar a relação de proximidade e as canções ainda inéditas. No segundo trecho, especificamente, notamos

as diversas influências que ele recebeu e levou para sua maneira de compor, referências múltiplas que fazem parte da memória de vários artistas da geração.

Wilson Cirino (2017) começou a compor com 13, 14 anos. Ele lembra da importância do grupo Cactus para esse começo e que, além de fazer suas composições, depois as ofereceu para outros artistas — a cantora Simone, por exemplo, gravou a música *Baião do Coração* no disco *Quatro Paredes*. Sobre sua formação musical, ele diz que não é apenas nordestina, mas do mundo. Os temas ligados à região ganham importância na sua obra, contudo, são variados, bem como as músicas: valsa e chorinho fazem parte do repertório do artista.

Mirabô (2013), que teve parcerias com Fagner, Capinam e Maurício Tapajós, divide sua música em dois momentos: no primeiro, como uma música mais engajada⁸⁶ — ele lembra, inclusive, que duas de suas canções foram censuradas; e, no segundo, com temas menos políticos. O compositor diz que usa sua música para transmitir uma mensagem sobre o que está acontecendo no período. Cita como exemplo a ditadura militar, que ele e as pessoas com as quais convivia tinham consciência de que havia acontecido um golpe, e as canções tinham como intuito falar sobre isso naquele momento. Conta também que, como desdobramento, teve músicas censuradas. E sobre começar a cantar, fala que as pessoas elogiavam sua voz e que ele percebia que não era desafinado. Além disso, como todos os compositores estavam gravando, acabou fazendo o mesmo.

Já Babal (2013) teve entre seus parceiros Geraldo Azevedo e Enoch e foi gravado pelo grupo do qual fez parte, o Flor de Cactus, além de Terezinha de Jesus, Geraldo Azevedo, Joanna e Leno. Em sua entrevista, elege Mirabô como um dos melhores compositores do estado (Rio Grande do Norte). E acerca do processo de criação, diz: “Tenho vários parceiros que são letristas e tenho vários parceiros que são melodistas, meu trabalho, eu faço letra e faço música, e às vezes faço letra e música juntos”.

Robertinho de Recife (2018) aparece como um compositor que foi parceiro de artistas oriundos do Nordeste, como Zé Ramalho, Fagner, Fausto Nilo, Capinam, Caetano Veloso e Jorge Mautner. Também foi gravado pelo próprio Fagner, por Amelinha, Terezinha de Jesus e Elba Ramalho, além de compor músicas para os grupos

⁸⁶ Durante as entrevistas, ficou evidente que eram recorrentes os problemas que os artistas tiveram com a censura. Ricardo Bezerra, Ednardo e Fagner tiveram problemas com suas letras. Entretanto, o caso mais emblemático é o de Geraldo Azevedo, que foi preso duas vezes durante a ditadura militar.

Yahoo e A Patotinha e para a Xuxa. Portanto, esse lado pop infantil fez parte da carreira do artista. Em sua fala, ele lembra de importantes parceiros e compositores que fizeram parte da mesma rede de colaboração:

Porque o grupo era rico, não tinha só pessoas ligadas à música, à poesia, principalmente, porque a poesia do Nordeste é muito rica. E a poesia do Nordeste é quase surrealista, o Fausto é um pintor surrealista de canções, entendeu? Por isso que eu o admiro muito. E tinham outras pessoas que não eram do Nordeste, mas estavam junto com o nosso grupo, Abel Silva, por exemplo, que é um compositor... aqui foi um cara que nos acolheu aqui no Rio. O Abel já era um ativista político, ele abriu a casa dele, ele me hospedou, o Fagner, ele foi uma pessoa que ajudava, sabe? Parceiro.

Sobre como escolhe os parceiros para compor, diz que é por conta da convivência e da química. E ainda destaca que não se fixou em um único gênero durante a sua carreira, o que gerava confusão nas gravadoras. Robertinho de Recife, além de atuar como músico em vários discos dos colegas e ser considerado um dos maiores guitarristas do Brasil, atuou, anos mais tarde, como produtor. Seus álbuns pós década de 1980 têm públicos variados, indo da música infantil ao rock mais pesado. Mas, mesmo com essa obra variada, o artista traz em seu nome a total vinculação ao seu local de origem. Quanto à sua multiplicidade artística e a ser colocado em uma única “caixa” pela gravadora, Robertinho de Recife (2018) diz:

Porque gravadora trabalha com prateleira. “Onde é que seu disco vai entrar? Em que prateleira na loja de disco?”. São boxes, entendeu? Pá, pá, pá. “Você é o quê?”, “o Robertinho é o quê? É música nordestina? É, mas não é. O Robertinho é o quê? É pop? É, mas não é. Robertinho é o quê? É guitarra? É, mas não é. Robertinho é macho? É, mas não é” (risos). Entendeu? Porra, eu não quero entrar em nenhuma caixinha dessa, esse é que é o problema.

Como podemos observar, a versatilidade do artista era vista como problema para a gravadora — essa versatilidade, inclusive, era muitas vezes tolhida em colegas da mesma geração.

Ricardo Bezerra (2013), como dito anteriormente, decidiu, depois de lançar o primeiro LP, focar na carreira de professor universitário do curso de arquitetura da UFC. Mas, antes disso, compôs canções com Fagner, Fausto Nilo e Brandão, além de ter sido gravado por Rodger, Tėti, Quarteto em Cy, Amelinha, Sandra de Sá, entre outros. O artista discorre um pouco sobre seu processo de criação e sobre sua dupla de composição mais famosa:

É, é isso que eu digo, eu sou um parceiro variado, porque para alguns eu era compositor, fazia música, e para outros eu fui letrista, né? O Fagner eu fui letrista por uma questão circunstancial, porque ele não fazia letra. E eu sempre fui muito atrevido, me meto, faço, e tal, e fiz essas duas letras para ele. E digo isso com toda sinceridade, porque apesar do nosso trato adolescente, de que íamos virar o Lennon e o McCartney, mas eu não teria tido condições de dar suporte à obra artística do Fagner, ele como cantor, como compositor, inclusive. E eu digo com toda sinceridade, digo isso de coração, porque a salvação do Fagner foi ter me trocado pelo Fausto Nilo.

Seguindo com os compositores, temos Nonato Luiz. Mais instrumentista do que intérprete, o artista se sobressai com o violão. Ele lembra as parcerias com Abel Silva, Capinam, Fagner, Fausto Nilo, Ronaldo Bôscoli e Túlio Mourão, artistas que classifica como poetas. Nonato Luiz (2013), assim como seus colegas, nas décadas citadas tinha um repertório autoral e, mesmo quando o disco tinha outras composições, as suas ocupavam a metade das faixas, com exceção ao disco de 1988, no qual interpretou as canções de Milton Nascimento:

Meu processo de composição eu gosto muito da matina, acordo cedo e... ali surgem muitas ideias... tem que estar com o instrumento na mão, às vezes a gente está na praia e ocorre alguma ideia... e é perigoso você esquecer aquele tema... às vezes eu não esqueço, chego em casa, lembro do tema... aí pego e continuo, mesmo sem estar com o instrumento na mão, mas... lógico, quando você está com o instrumento na mão é melhor, né... é bem mais prazeroso, porque as ideias surgem... às vezes acontece de chegar uma ideia facilmente, você tem que transpirar, para poder desenvolver um tema.

Rodger Rogério teve a maior parte de sua produção feita na década de 1970. Nos anos seguintes, ele continuou se dedicando à música, mas sua carreira principal foi como professor universitário. Entre seus parceiros, vemos Augusto Pontes, Brandão, Fausto Nilo e Clodo. E, entre os seus intérpretes, além dele mesmo, temos o nome de Têti como o principal, porém, Fagner e Ney Matogrosso também chegaram a gravar músicas do artista. Sobre suas influências na hora de compor, Rodger (2013) fala:

Porque nós aqui, da nossa turma aqui do Ceará, né? Embora todos tenhamos uma influência comum, de Luiz Gonzaga, de Jackson do Pandeiro, de Orlando Silva, a gente não faz a mesma música. Não faz isso. Eu, a bossa nova, né, João Gilberto, Lúcio Alves e tal. Eu não faço a música do João Gilberto, nem do Lúcio Alves, nem do Tom Jobim. Quer dizer, isso foi influência. Eu sou alucinado por Elvis Presley, nunca fiz nada como Elvis Presley.

Rodger lembra que, quando estudante em Fortaleza, ele e vários colegas “queriam melhorar o mundo” e, por isso, por vezes aconteciam choques com os militares no poder à época. O compositor destaca que vários estudantes, incluindo ele mesmo, foram presos. E recorda que essas experiências de luta por mudança apareciam nas canções vez ou outra. Suas composições mostram uma multiplicidade de fontes, que variam do dia a dia a acontecimentos que envolvem política ou problemas e determinadas questões do país. Uma canção do artista chama atenção, pois nela podemos observar a referência ao Nordeste mítico e ao Nordeste que vem se modernizando. Parceria de Rodger com Dedé Evangelista, *Bye-Bye-Baião* mostra essa mistura do Nordeste com a influência norte-americana. A música, faixa 1 do lado A do disco *Chão Sagrado*, começa com uma sanfona e, em seguida, vem a letra:

Lá no meu sertão tem o peso do mormaço na imensidão
 Tem o cheiro do bagaço de cana no chão
 Desafio vaquejada noite de São João
 Prato fundo de coalhada, leite, requeijão
 Tem morena e tem a torre da televisão
 E eu digo bye-bye baião
 Bye-bye baião
 Não há, mais gente, ó não
 Não há, mais gente, ó não
 Tá tudo em frente da televisão

A música, que inicia com a sanfona, no refrão parece um musical norte-americano, com um ritmo rápido e instrumentos como guitarra e bateria. Ela tem ainda o trecho:

Na sala de visitas onde cochilam os coronéis
 Passeiam pelo espaço Apolo 8, Apolo 9, Apolo 10

Assim, a canção mostra uma multiplicidade de imagens do Nordeste presente naquele momento, convivendo juntas, diferentemente da imagem de atraso que geralmente era atrelada à região. Essa música mostra que existia ali a modernidade e faz uma citação da canção *Luar do Sertão*, de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, mostrando que a modernidade levava todo mundo para a frente da televisão e

que o luar, tão evocado na música citada, ia perdendo espaço para a tecnologia. Essa mistura do novo com o arcaico é presente na obra da maioria dos compositores aqui citados. Essa imagem de uma região que também se modernizava se contrasta com aquela que era difundida pela mídia e que havia sido divulgada por compositores das décadas anteriores, uma imagem do local de atraso.

Fagner e Ednardo, ambos cearenses, tiveram as décadas de 1970 e 1980 muito produtivas. Os dois ocuparam as paradas de sucesso e ficaram conhecidos nacionalmente. A primeira artista que gravou Ednardo em um LP foi Eliana Pittman (1972). Depois, outros intérpretes gravaram suas músicas, como Amelinha e Belchior. E, depois da década de 1980, foi gravado por nomes como Elba Ramalho, Fagner, Fernanda Takai e Felipe Catto. Nas décadas pesquisadas, ele compôs muitas canções individualmente e também com Brandão e Augusto Pontes, entre outros compositores. Ao ser perguntado sobre qual era o processo de composição, ele diz que não tinha um:

Não, não tenho. É quando dá vontade de fazer. É quando algum tipo de assunto ou de motivo, sabe, me leva à sensibilização de dizer assim: “ah, eu quero falar um pouco sobre isso aqui”, né? Cara, eu já percebi uma coisa: eu tenho mais de 600 músicas, das quais talvez umas 300 e poucas ou 400 gravadas, entre discos, trilhas de cinema, teatro, essa coisa toda (EDNARDO, 2014).

Ednardo ainda lembra que nenhum “criador” faz tudo o que quer, pois sempre ficam obras inacabadas. Ele ressalta que grava tudo, o que o faz ter uma quantidade enorme de material. Em relação à escolha dos parceiros para compor, é categórico em dizer que escolhe por afinidades. As gravações dos discos de Ednardo são marcadas por um repertório predominantemente autoral.

Diferentemente de Ednardo, Fagner, além da obra autoral, gravou diversos compositores. A lista é extensa: Geraldo Azevedo, Petrúcio Maia, Brandão, Moraes Moreira, Waldick Soriano, Zé Ramalho, Alceu Valença, Gonzaguinha, Clodo, Abel Silva, João do Vale, Paulinho da Viola, Belchior, Sueli Costa, Luiz Gonzaga, Zé Dantas, Robertinho de Recife, Patativa do Assaré e mais uma infinidade. Além disso, entre os entrevistados, é, depois de Fausto Nilo, quem tem seu repertório gravado por um maior número de artistas. Só na década de 1970, gravaram composições do cantor Elis Regina, Nara Leão, Roberto Carlos, Wilson Simonal, Gilliard, MPB-4, Quarteto em Cy, Amelinha, Terezinha de Jesus, Antônio Marcos, Leny Andrade, Vanusa, Jane e Herondy, Sandra de Sá, entre outros — quer dizer, artistas das mais variadas correntes

musicais. Fagner (2013), em depoimento, explica seus dois lados: o de compositor e o de intérprete:

Olha, o negócio, basicamente, é o seguinte: eu tenho a pulsão “compositor” e a pulsão “cantor” que brigam entre si. Só que eu acho que vence o cantor, que é o que vai pra frente, entendeu? Então eu não me furto de se eu ver uma música que me interesse eu gravar. Se eu tiver uma minha, muitas vezes fico na dúvida, teve várias vezes de gravar duas, três músicas a mais no disco e na hora de decidir eu voto pela música do outro, porque eu sinto aquilo, eu acho que até porque eu não fiz eu sinto uma emoção diferente. Então, eu não tenho esse egoísmo de gravar as minhas músicas, pelo contrário, eu critico muito artista que você pega do começo ao fim é só músicas dele, não dá uma chance, não canta, não respira um outro universo, entendeu? Eu posso, como autor, eu posso até pensar assim, mas como cantor não. Eu quero levar pras pessoas coisas que outras pessoas pensam se não fica só o meu pensamento, dos meus parceiros dentro daquilo ali. Tem um pouco disso.

O último dos artistas que abordamos aqui é Fausto Nilo, sem dúvidas o compositor mais gravado entre todos os entrevistados. Cabe destacar que ele, nas décadas de 1970 e 1980, atuava apenas como compositor e como arquiteto (sua formação), ou seja, foi o único dos entrevistados que não gravou no período, com exceção da faixa já citada do projeto coletivo *Soro*. Foi parceiro da grande maioria dos artistas nordestinos que surgiu naquela época, como Geraldo Azevedo, Fagner, Robertinho de Recife, Belchior, entre outros já citados. Foi parceiro também de outros nordestinos não vinculados diretamente ao grupo pesquisado, como Armandinho, Moraes Moreira e Dominginhos. Entre seus intérpretes, há uma gama variada: Gal Costa, Tânia Alves, Simone, Maria Alcina e Baby do Brasil. Além, é claro, dos artistas do grupo aqui estudado, como Elba Ramalho, Têti, Terezinha de Jesus, Amelinha e Fagner, quer dizer, quase todos. Fausto Nilo (2013) fala da importância de ter sido gravado por vários artistas e sobre como, depois de um tempo, enxergou como uma obra coletiva a canção:

A primeira vez foi Fagner, né... Ednardo gravou *Dorothy Lamour*, uma música minha e do Petrúcio. E foi muito importante isso aí. Marília Medalha já deu outra importância, porque além de - eles eram meus amigos - mas Marília já era uma pessoa, na época, era uma cantora de muita importância. E depois Moraes [Moreira], que virou meu parceiro e isso foi crescendo. E nas primeiras experiências... uma coisa encantadora. Eu me lembro que Moraes me ligou para mim ir para a Bahia, me pediu para eu fazer uma letra de Carnaval e eu digo “olha, eu não sei fazer letra de Carnaval, porque minhas letras são muito melancólicas”. Ele falou assim: “Cara, mas o Antônio Maria fazia aqueles frevos tristíssimos e são lindos e tal”... e insistiu. E eu fiz. E eu fiz uma letra e ele fez uma música, e quando nós juntamos deu certo, que chama-se *Chão da Praça*. Essa música ele gravou com o trio elétrico e um dia ele me liga da Bahia: “Você tem que vir para cá, para você ver nossa

música no Carnaval”. E eu fui e fiquei naquele hotel São Bento, era uma sexta-feira de Carnaval, de manhã... e eu estava sonhando com a minha música de Carnaval na Bahia. Quando eu acordei, era de verdade. Eu saí atrás daquele triozinho e tal. Outra grande emoção, que foi ver o Fagner no estádio, em Belo Horizonte, cantando várias de minhas músicas como *Frenesi*, começou a cantar... e a partir daí, eu fui me acostumando. E isso é engraçado porque chega um ponto em que você, às vezes, ouve distraidamente e nem lembra que é sua, porque a música vai embora. Ela está só com você, ela é uma coisa... quando ela está no estúdio, ela é outra... quando o cantor termina de gravar, ela é outra. Eu acho bonito isso, porque é uma obra coletiva. Porque, quando ele canta... às vezes tem cantores que eu escrevi uma coisa triste, ele cantou com alegria... às vezes tem outros que é o contrário. E no começo eu me chateava, mas depois eu passei a ver nisso um trabalho de muitas contribuições.

Ele evidencia que, depois de composta, a música passa por vários estágios que fazem dela uma obra coletiva. O cantor ainda destaca a importância de ter sido gravado por artistas de fora do grupo do qual fazia parte, porque isso dava a ele um respaldo diferente. O compositor fez sucesso nas vozes de diversos artistas, nordestinos ou não, com suas composições fazendo parte da trilha sonora de várias novelas, como *As Três Marias*⁸⁷, na voz de Moraes Moreira, *Rosa Baiana*⁸⁸, na voz do grupo A Cor do Som, e *O Campeão*⁸⁹, na voz de Gal Costa.

Como pode ser observado, o processo de composição desses artistas é plural. A maioria tem processo variado e enxerga de forma diferente seus trabalhos. O que todos têm em comum é a preocupação com a elaboração da mensagem a ser transmitida nas canções, seja sobre política e cotidiano, seja sobre amor. A figura do compositor-intérprete facilita a vida do artista, uma vez que ele não depende de outro colega para lhe enviar a música. Mas, como ressaltado na fala de Fausto Nilo, os processos de composição e gravação são complementares.

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral (TATIT, 2012, p. 11).

Entre suas memórias, os artistas escolheram abordar o que faz mais sentido e tem mais importância em suas trajetórias. Não foi comum, durante as gravações das

⁸⁷ Novela de 1980. Música *Meninas do Brasil*, de Fausto Nilo e Moraes Moreira.

⁸⁸ Novela de 1981. Música *Zanzibar*, de Armandinho e Fausto Nilo.

⁸⁹ Novela de 1983. Música *Bloco do Prazer*, de Moraes Moreira e Fausto Nilo.

entrevistas, que certas perguntas seguissem para outros caminhos, uma vez que nem sempre faziam parte do que o artista achava pertinente em sua carreira. Porém, mesmo com as respostas variadas, podemos notar que os entrevistados, a partir de suas memórias, mostram uma rede de proximidade e afeto que existia entre aqueles oriundos do Nordeste. As questões desafiam os narradores: “O processo instiga os narradores a refletirem conscientemente a respeito dos significados históricos e sociais mais amplos daquilo que aconteceu a eles enquanto indivíduos” (SMITH, 2012, p. 43). Portanto, o ato de narrar, mesmo guiado por um roteiro de perguntas, apresenta, por vezes, seleções dessas memórias. Pessoas públicas falando de si, de suas trajetórias de maneira singular e de que maneira elas tocam na história de uma geração de artistas.

Uma das perguntas feitas em parte das entrevistas foi a respeito do gênero musical em que eles se enquadravam. As respostas foram as mais diversas, sem contar que também houve vezes em que não existiu uma resposta. Xangai (2016), por exemplo, respondeu “brasileirança” e seguiu dizendo que observa que os cantores de diferentes lugares cantam suas realidades. Já Jorge Mello(2013) disse que “é difícil, porque o próprio fato da palavra MPB já é uma desgeneralização total”, e continuou falando que “eu boto sempre MPB, porque não dá para eu saber se o que eu estou fazendo são balanços, minha música tem muito ritmo”. Cátia de França (2014), por sua vez, disse que é a música do mundo:

Você não pode botar que eu sou regional só, porque eu tenho *blues*, eu tenho funk, entendeu? Eu tenho samba, eu tenho tango, eu preciso gravar um disco com tudo isso, essa gama de coisas minhas. Tenho, eu tenho fregos, eu tenho maracatu, da minha região, mas eu tenho de tudo.

Nonato Luiz (2013) devolveu a pergunta e quis saber a opinião do entrevistador, dizendo que preferia a concepção do ouvinte. Em seguida, disse que está ligado à canção de matriz nordestina, que automaticamente é Brasil: “O meu trabalho é muito pé no chão mesmo... nordestino... eu sou muito Brasil”. Em contrapartida, Rodger (2013) respondeu sem titubear: “Música brasileira”. E, ao ser perguntado se ele queria dizer MPB a sigla ou música brasileira mesmo, repetiu: “Música brasileira. Mesmo fazendo tango, boleros, fados, valsas, baiões, música brasileira”. Ednardo (2014), ao ser questionado sobre não gostar do rótulo regional, disse que não é que não goste: “Não tenho grilos com rótulos nenhum, porque eu sei que rótulos não partem da gente, partem de outras pessoas que querem nos rotular, que querem nos enquadrar e classificar em

determinados escaninhos que a gente não tem nem como caber neles”. O cantor destacou que, nesse quesito, ele e seus companheiros de geração são compositores brasileiros. E Fagner (2013) respondeu sem contrapor regional e nacional:

Ah, eu poderia me achar um tremendo baladeiro. Eu sou um baladeiro. Canção de balada, música romântica com guitarra, eu acho que uma das coisas que eu mais gosto de fazer é essa química da canção, que fala ao coração com a produção musical bem interessante, entendeu?

Para finalizar, apresentamos a fala de Fausto Nilo (2013) ao referenciar o termo nordestino:

E eu rejeito muito esse termo “Nordeste”, é um termo que veio aí dos anos vinte/trinta, com as obras da seca, sabe? Ninguém diz... eu não chamo o paulista de “sudestino”, entendeu? Eu não chamo gaúcho de sudestino. Por que que chamam a gente? Eu acho que eu prefiro a maneira antiga que era o Norte... como Herivelto Martins, quando eu o conheci... ele conversando comigo e me olhou o sotaque e disse “você é do Norte?”, eu dei um abraço nele e disse “você, mestre, não me chamou de nordestino”. Mas eu acho que o termo “nordestino” é sempre acompanhado de uma visão e de um algo que se tem uma expectativa inferior... eu me rebelo um pouco contra isso.

Como é possível verificar na questão de produção das composições, todos os artistas pesquisados mantiveram relações bem próximas com seus conterrâneos. Ser da mesma região os unia, assim como passar pela experiência de migração, de ser um diferente em outra região. Ao mesmo tempo, suas produções não se desenvolveram só com seus pares, pois diversos desses artistas tiveram parceiros de outras regiões ou gravaram repertório que não estava vinculado ao Nordeste. Até quando gravaram artistas nordestinos, não significa que a música tinha ligação direta com a região — muitas falavam de amor e não se vinculavam a um lugar e, mesmo quando vinculavam, traziam, na maioria das vezes, outros Nordestes, diferentes do que víamos nas canções de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

Por fim, nas respostas dos compositores acerca do gênero ao qual estavam vinculados, percebemos que nenhum deles responde “regional”, mostrando que esse adjetivo foi colocado pela indústria fonográfica, gravadoras e mídias. Fausto Nilo, inclusive, rechaça em sua fala o termo Nordeste, por ele ser colocado como uma carga negativa, que inferioriza a música — e talvez esse seja um fator que faça com que alguns desses artistas rejeitem o rótulo vinculado ao “regional”. Todos eles fazem música brasileira, sem estarem ligados a apenas um espaço do país.

As questões do sertão, do litoral e das praias aparece nas letras desses compositores, já que isso era parte de suas experiências. Mas também surgem nelas questões como o amor, problemas do cotidiano. Portanto, é um repertório amplo — o que pode levá-lo a uma limitante são as coletâneas, geralmente vinculadas às canções que foram sucesso, que naquela época estavam atreladas à divulgação na televisão, e, como vimos no segundo capítulo, as obras desses artistas eram preferencialmente colocadas em novelas que tinham a região Nordeste como pano de fundo. O ser nordestino está presente na obra dos artistas que compartilham seus depoimentos para a pesquisa, mas é evidente nos depoimentos a preocupação do reducionismo que acontece em suas obras, uma vez que, como indicam algumas falas, eles fazem música, sem que haja um rótulo único. Contudo, se isso fica latente nas memórias, como outros estudos enxergam esses artistas? É esta questão que o próximo ponto tenta entender.

3.5 O que dizem alguns estudos

Apesar de não haver estudos que abordem essa turma de artistas como um todo, há alguns que tratam de um deles individualmente ou de um pequeno grupo. Então, o objetivo, aqui, é analisar como esses pesquisadores enxergam o repertório dos artistas pesquisados. A maioria desses estudos diz respeito ao Pessoal do Ceará, tema comumente pesquisado entre acadêmicos daquele estado.

A primeira pesquisadora da qual apresentamos as conclusões é a já citada Mary Pimentel (2006, p. 170), socióloga que narra:

Considerando por um lado as injunções políticas que apontavam para um progressivo processo de centralização do Estado autoritário, nacionalista que definia e elaborava, através de suas políticas, códigos e padrões culturais discriminatórios com respeito às manifestações regionais, e por outro lado, a atuação de uma indústria cultural que ao se apropriar de bens simbólicos, os massificava, e os destruía, o regional na música cearense emerge assim como fator de resistência cultural.

Para a autora, a música cearense se afirmava enquanto identidade simbólica anti-estigmatizante, pois os artistas reelaboravam códigos culturais e musicais dominantes e reivindicavam um sentido de busca de seu conhecimento e reconhecimento.

Pedro Rogério (2008, p. 165), em livro originalmente apresentado como dissertação de mestrado em Educação na UFC, chama atenção em sua pesquisa para o

habitus musical dos artistas que iriam ser nominados como Pessoal do Ceará. Para ele, embora os sujeitos sejam diversos, não por acaso trazem traços comuns. E foi por meio dessas identificações mútuas que compartilharam espaços, projetos e parcerias que, segundo ele, constituíram um subcampo musical que ficou conhecido como Pessoal do Ceará. O pesquisador aponta ainda pontos de convergência nas trajetórias, seja na iniciação musical e familiar, seja na formação acadêmica.

Tanto Pedro Rogério quanto Mary Pimentel trabalham com entrevistas em suas pesquisas. Como o livro de Mary Pimentel é precursor dos estudos sobre o Pessoal do Ceará, é interessante analisar as trajetórias e as entrevistas feitas mais de duas décadas depois. Ela iniciou suas entrevistas no ano de 1988 e teve entre os entrevistados Fagner, Belchior, Ednardo, Ricardo Bezerra, Fausto Nilo, Petrúcio Maia, Brandão, entre outros, somando 18 artistas. Já Pedro Rogério fez 12 entrevistas com artistas como Fagner, Belchior, Ednardo, Ricardo Bezerra, Fausto Nilo, Rodgér e Têti. Artistas como Cirino e Amelinha, também do Ceará, não foram entrevistados por eles (PIMENTEL, 2006; ROGÉRIO, 2008).

Magno Cirqueira Córdova (2006, p. 112-113) é autor da dissertação produzida no programa de pós-graduação em História da UNB, *Rompendo as entranhas do chão: cidade e identidade de migrantes do Ceará e do Piauí na MPB dos anos 70*, defendida em 2006. De acordo com ele, o termo “romper as entranhas do chão” pareceu o melhor para “traduzir o sentimento paradoxal que estavam expostos os artistas entre a afirmação indenitária local e a inclusão em um projeto “nacional” e “brasileiro””. Para o pesquisador, a imigração os dotou de outras referências, que deixaram de ser apenas cearenses e piauienses e passaram a ser também brasilienses. O autor chama atenção para Brasília como espaço dos encontros de diferentes identidades. E, além de falar da cidade como ponto de encontro desses artistas, cita o “*boom* musical nordestino” que teve início na década de 1970.

Sobre esse *boom*, inclusive, há o trabalho de Stênio Ronald Mattos Rodrigues (2017, p. 326), já citado, defendido no programa de pós-graduação em História da UFC: *É a alma dos nossos negócios: indústria fonográfica, mercado e memória sob a perspectiva profissional de Raimundo Fagner na gravadora CBS (1976-1981)*. O autor destaca o papel que Fagner teve ao promover a inserção de novos artistas na gravadora. Ressalta também que esses artistas lançados fugiam do que comumente alcançava sucesso na época ou dos que seguiam a “fórmula” para atingir a fama. Para ele, Fagner atuava como mediador entre artistas e gravadora.

Os quatro trabalhos aqui citados fazem parte do mosaico que constrói a historiografia da música brasileira nas décadas de 1970 e 1980. O Pessoal do Ceará é um dos grupos que já se reunia em seus estados e que saiu em busca de consolidar sua carreira artística nos grandes centros. Mas não foram apenas os integrantes desse grupo. Nas memórias de Geraldo Azevedo, é possível ver que havia uma cena cultural em Pernambuco, tanto que ele mesmo cita contato com Teca Calazans e Naná Vasconcelos, que, posteriormente, ficariam conhecidos nacionalmente. Terezinha de Jesus e Mirabô também falam de eventos culturais que aconteciam no Rio Grande do Norte. E a gravação do disco coletivo encabeçado por Lula Côrtes e Zé Ramalho, *Paêbirú*, mostra que esse trânsito entre estados já acontecia. Houve ainda outros trânsitos, como Jorge Mello ter ido estudar em Fortaleza. Brasília também foi um ponto de convergência e a primeira parada de alguns dos artistas que buscavam estudo e oportunidades.

A chegada dos cearenses nos grandes centros foi a mais bem-sucedida em questão de números, pois muitos gravaram e fizeram sucesso. O despontar de Fagner veio seguido da importância de ser alçado a diretor de um selo. Essa direção, que teve apoio de vários colegas, desembocou em um grande número de gravações de artistas nordestinos em um curto espaço de tempo. Foi possível ver também que as trajetórias desses artistas se entrecruzam e que, mesmo com as carreiras individuais, por diversas vezes as identificações mostram que o emaranhado das redes de sociabilidade é bem maior do que podemos imaginar. A produção deles traz múltiplas imagens da região, com as canções versando sobre as mais variadas temáticas. Temas como natureza, litoral e sertão são presentes. Há também muitas músicas românticas e com assuntos do cotidiano. O que acontece, por vezes, é que as músicas escolhidas como de trabalho pelas gravadoras ou até as canções escolhidas para alguns projetos coletivos são as de vertente regionalista. Isso acontece por muitas vezes haver uma necessidade da gravadora e da mídia enquadrarem esses artistas em um nicho específico. Se na década de 1970 e início da década de 1980 eles tinham certa autonomia, a profissionalização do mercado fonográfico tolheu parte dessa liberdade dos artistas.

A raiz nordestina é presente em suas obras, mas de forma natural, não forçada. E quando falamos raiz, queremos dizer a cultura nordestina da qual vieram, desde suas infâncias, ouvindo as músicas da região, sanfoneiros e cantadores, vivendo essa cultura que é enraizada em suas trajetórias, mas que não os torna artistas de apenas um nicho musical, no caso o regional. Esses artistas fazem música brasileira, como eles bem colocam em seus depoimentos. A categoria regional, como vimos, está mergulhada no

preconceito e na relação de superioridade que o Sul do país impõe sobre a região Nordeste. A hegemonia das obras desses artistas, como acontece no projeto *O Grande Encontro*, ocorre, pois é um projeto mercadológico que tem como interesse vender uma imagem “regionalizada” deles.

3.6 A música brasileira e seus grupos artísticos: Mutirão da Vida

Na segunda metade do século XX, a música brasileira ganhou importância central nas artes. Tradutora dos dilemas sociais, é possível recontar parte da história política, comportamental e cultural através da música nacional. Se a década de 1950 foi marcada pelo despontar da bossa nova, os anos 1960 trouxeram a canção engajada, a Jovem Guarda e a Tropicália. Entre 1960 e 1970, podemos citar os mineiros do Clube da Esquina e, na década de 1980, o BRock, para indicar algumas formações culturais. Enquanto alguns desses grupos têm suas histórias narradas em diversos livros, pesquisas e teses, além de serem laureados pela imprensa, outros amargam um ostracismo. Somado a isso, o que vem cada vez mais sendo discutido é como esses grupos de cantores, músicos e compositores se organizavam. Partindo do conceito de formação cultural de Raymond Williams(1992), vamos tentar observar de que maneira os artistas aqui pesquisados se enxergam, se há um entendimento de que eles formam um grupo e se existe a ideia de pertencimento por parte deles. Analisando suas respostas, poderemos entender de que maneira se colocam no cenário da cultura do Brasil.

A memória dos artistas que integraram esses grupos é peça central na pesquisa, uma vez que a composição de uma formação cultural nem sempre é algo bem delimitado. Então temos como engrenagem principal a memória e os relatos dos artistas oriundos do Nordeste que fazem parte do que alguns chamam de “*boom* nordestino” e que, aqui, nominamos de Vento Nordeste. Para isso, foi feita uma pergunta sobre eles considerarem (ou não) que fizeram parte de um movimento musical, levando em conta que essa é a maneira mais comum de enquadramento dos artistas ligados à música. E, ainda, de que forma eles enxergam como foi constituído esse grupo, se é que de fato existiu.

Mas como é delimitado o que seria um movimento musical? Como podemos caracterizá-lo e como outros pesquisadores elaboram essas balizas para a caracterização de um movimento musical? O historiador Gustavo Alonso, no livro *Simonal - Quem*

não tem swing morre com a boca cheia de formiga, proveniente de sua dissertação de mestrado e lançado em 2011, remonta não apenas a trajetória do cantor Wilson Simonal, mas também daqueles que o cercaram e não tiveram suas carreiras reconhecidas, como Érlon Chaves. Ele ainda destaca que a Pilantragem, da qual Wilson Simonal fazia parte, embora apagada das pesquisas sobre a música popular brasileira, teria sido um movimento.

Embora tenha sido apagada da história da música popular brasileira, a Pilantragem foi um movimento musical dos anos 1960. Mas afinal, o que caracteriza um movimento musical? Um movimento tem que ter uma proposta de som diferente pra época? A Pilantragem tinha. É preciso influenciar uma geração nova de artistas? A pilantragem influenciou uma quantidade considerável de artistas, dos músicos instrumentais aos mais comerciais. Os integrantes do movimento têm de ter consciência do que se produz? Definitivamente os pilantras sabiam o que estavam fazendo. No entanto, o gênero foi muito criticado pelos contemporâneos e apagado da história por confundir-se com “picaretagem”, falcatura comercial com pretensões artísticas, estética de aproveitadores e artistas mercadológicos (ALONSO, 2011, p. 53-54).

Não cabe aqui discutir se a Pilantragem foi, de fato, um movimento, mas, sim destacar trabalhos que, na contramão do que era comumente feito, reivindicaram espaço para movimentos/grupos muitas vezes invisibilizados ou colocados à margem na historiografia. Em seu texto, o historiador cita elementos que seriam importantes para que um grupo de artistas fosse considerado um movimento, como uma proposta de som diferente e ser influência para outros artistas. Como pode ser visto, o trabalho traz um historiador respaldando um possível movimento que não foi considerado como tal.

Um tema ainda polêmico é a definição do que seria um movimento musical. Longe de ser consenso, a questão gera embates nos meios artístico, jornalístico e acadêmico. Nesse sentido, explicitamos a opinião de outros pesquisadores da música a respeito do que consideram e intituam movimento.

O musicólogo José Roberto Zan (2001, p. 5) usa a palavra “movimento” para caracterizar o que ele chama de iê-iê-iê (Jovem Guarda): “O aparecimento de um novo movimento musical representado pelo iê-iê-iê, cujos integrantes recorriam aos mais diversos e eficazes procedimentos mercadológicos, acabava colocando a música brasileira em dificuldades”.

Sheyla de Castro Diniz e Adalberto Paranhos(2008), em artigo que versa sobre a reverberação e os contatos da bossa carioca com Minas Gerais, concluem o texto com o seguinte trecho:

O esforço deste trabalho consistiu em mostrar que a Bossa Nova, como um movimento dotado de grande dinamismo e fronteiras movéis, foi também capaz de desenvolver-se em Minas Gerais, não como mera consequência do que acontecia no Rio, e, sim, muito mais como produto das buscas de um grupo de jovens que, na época, ansiavam pelo “moderno”, mesmo sem saber o que isso implicaria (DINIZ; PARANHOS, 2008, p. 19).

Os autores ainda citam Luiz Tatit, quando ele define o que seria a bossa nova:

[...] “intensa”, ou o movimento musical propriamente dito, e outra, mais “extensa”. A primeira, “que durou por volta de cinco anos (de 1958 a 1963), criou um estilo de canção, um estilo de artistas e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade” (TATIT, 2004, p.179 *apud* DINIZ; PARANHOS, 2008, p. 19).

Cabe aqui ressaltar que bossa nova, Jovem Guarda ou Pilantragem não tiveram um manifesto. Além disso, tanto Paranhos quanto Diniz tentam mostrar uma bossa nova mais ampla, com reverberações em Minas Gerais, algo diferente do que é considerado o movimento oficial.

Se ter um manifesto fosse critério para se caracterizar um movimento, só poderíamos nomear assim a Tropicália. Mariana Villaça (2004, p. 164), a respeito disso, diz:

Entre diversos autores que analisaram o Tropicalismo, observamos a intenção de situá-lo como um movimento de vanguarda. Pudemos verificar que essa intenção procedeu, em diversos casos, do interesse de que, juntamente com o Tropicalismo, fossem valorizadas outras manifestações artísticas - além de ser justificada a sua inserção no mercado. Verificamos como o caráter de ruptura é localizado na estética e na visão desse movimento como uma alternativa ao modelo predominantemente de engajamento.

No trecho apresentado, observamos que os tropicalistas fizeram contraponto aos artistas engajados no momento. Além disso, era um movimento que rompia não apenas com a maneira de fazer música, mas com a estética até então vigente nas apresentações artísticas. Destacamos que, antes da Tropicália, quem “duelava” com a canção engajada era a Jovem Guarda, movimento com referências do rock e da música americana e, por isso, considerado alienado por setores de esquerda. Entre os grupos citados, apenas os tropicalistas tinham uma certa noção de que queriam criar um movimento. Entre os bossa-novistas, por exemplo, uma parte de seus integrantes se reunia em espaços para

fazer música, como o apartamento de Nara Leão, e, no primeiro momento, não fez isso de forma profissional. Alguns músicos, já com carreira em andamento, foram sendo incorporados ao grupo com o passar dos anos.

Portanto, podemos ver que o conceito de movimento musical é usado de forma ampla por alguns pesquisadores, enquanto outros o usam de maneira mais restrita, uma vez que cada um pode considerar um movimento partindo de uma série de premissas, sejam elas um manifesto, ruptura melódica, estética ou quebra de paradigmas, sejam um grupo com unidade artística e redes de sociabilidade constante ou um projeto artístico próximo. Se fôssemos partir da premissa de Gustavo Alonso(2011), poderíamos categorizar os nossos artistas como um movimento, entretanto, acreditamos que o conceito de formação cultural nos ajuda a entender melhor esse grupo pesquisado. Para isso, trazemos, antes, o trabalho de dois pesquisadores que trabalham também com a mesma conceituação para dois grupos distintos: Tropicália e Clube da Esquina.

Mariana Villaça (2004, p. 131) destaca que quando falamos em Tropicalismo, de forma genérica, frequentemente nos referimos ao nome atribuído por um conjunto de manifestações que ocorreram em diversos meios, como teatro, artes plásticas, cinema e música, como, por exemplo, a montagem de *O Rei da Vela* (1967), do Grupo Oficina, o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e as obras de Hélio Oiticica. Aqui trabalhamos com o braço musical do movimento, que é um dos mais citados até hoje.

No meio musical, o movimento tropicalista teve seu auge ao longo do ano de 1968, mas costumam ser usados como marcos de seu início a participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no II Festival da Record, em 1967, e o fim a prisão destes cantores em dezembro de 1968 (VILLAÇA, 2004, p. 140). E quais eram os nomes que fizeram parte deste movimento, além de Caetano e Gil? Temos Nara Leão, Gal Costa, Carlos Capinam, Os Mutantes, Tom Zé, Rogério Duprat e Torquato Neto.

O movimento foi polêmico desde seu começo. Caetano Veloso e Gilberto Gil já eram conhecidos e vinham trilhando a carreira no que seria considerada a linha “tradicional” da MPB. Gilberto Gil tinha, inclusive, participado da passeata contra as guitarras elétricas — na noite de 18 de julho de 1967, um grupo de artistas saiu do Largo de São Francisco, em São Paulo, rumo ao Teatro Paramount portando faixas com palavras de ordem contra o iê-iê-iê. Segundo José Roberto Zan (2001, p. 14), se para Paulo Machado de Carvalho, dono da Rede Record, o movimento contra as guitarras elétricas era uma estratégia de marketing, para alguns dos artistas era um movimento político que defendia a música nacional.

Gilberto Gil foi questionado por diversas vezes sobre a participação na manifestação, fundamentalmente porque, no dia 6 de outubro do mesmo ano, defendia, no III Festival da Record, a canção *Domingo no Parque*, com arranjos de Rogério Duprat e participação do grupo Os Mutantes, composta por Rita Lee e os irmãos Batista. A apresentação de Caetano Veloso com *Alegria, Alegria*, que contava com a presença do grupo argentino Os Beat Boys, também causou polêmica. As performances dos artistas destoavam do que era comumente visto nos festivais, bem como sua indumentária. Tanto Gil quanto Caetano abandonaram terno e gravata e vestiram roupas menos formais. Os Beat Boys, com seus cabelos longos, remetiam diretamente ao rock — e o mesmo podemos dizer de Os Mutantes. Cabe lembrar que até então o rock no Brasil era diretamente ligado à canção estrangeira e ao iê-iê-iê, considerado alienado e aquém da música brasileira (MELLO, 2010, 203-222).

Mariana Villaça (2004, p. 144-145) cita que o estímulo para que o grupo baiano abraçasse a ideia de ser tropicalista foi impulsionada pelo entusiasmo de Caetano e Gil, que

nutriam o desejo declarado de revolucionar a música popular, e pelo estímulo dos artigos e manifestos que criaram uma expectativa diante do nome e definiram como sendo traços principais a intenção de expor as contradições do país, o deboche, o discurso fragmentário, a utilização da colagem e da alegorização como recursos estéticos, a busca da conjugação entre o moderno e arcaico, local e universal, etc.

A historiadora segue explicando que os traços do movimento só foram fixados e associados à identidade do Tropicalismo depois do lançamento do livro organizado pelo poeta Augusto de Campos, *O Balanço da Bossa e Outras Bossas* (1968). Para Villaça (2004, p. 145), o peso acadêmico da obra e sua consistência a tornaram uma das principais “porta-vozes” do movimento.

Cabe aqui destacar que Guilherme Araújo, produtor que trabalhou para a divulgação dos artistas tropicalistas, vinha, desde 1966, “empreendendo esforços pela integração dos novos nomes da MPB em prol do que acreditava já estar se constituindo como um amplo movimento, na música popular brasileira” (VILLAÇA, 2004, p. 148). O produtor fez reuniões com a intenção de propor a formação de um movimento. Entre os convidados estavam Gil, Caetano, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Sidney Miller e Chico Buarque. Entretanto, como salienta Mariana Villaça (2004, p. 148), com a ampla gama de projetos individuais, o projeto fracassou: “Assim, a ideia da formação de um movimento e o lançamento do Tropicalismo na imprensa acabou por substituir o projeto

original de Araújo, que passaria a se dedicar à criação de eventos e polêmicas que alimentassem a “onda tropicalista””.

O movimento tropicalista foi atacado pelos cantores engajados que o acusavam de ser mercadológico, próximo do que acontecia com os artistas da Jovem Guarda. Em seu livro de memórias, *Verdade Tropical*, Caetano Veloso (2017, p. 284) lembra o clima antitropicalista vigente ao citar a participação de Nara Leão no movimento:

Por sua vez, Nara Leão, cujas conversas conosco revelavam sua total independência em relação aos preconceitos anti-Tropicália exibidos por seus ex-companheiros de bossa-protesto e pela plateia de *Pra Ver a Banda Passar* (o programa que ela comandava ao lado de Chico Buarque na Tv Record), encomendou-nos, a mim e a Gil, uma música que tivesse como inspiração um quadro do pintor Rubens Gerchman chamado Lindonéia.

Nesta fala, fica perceptível a resistência que o movimento capitaneado por Caetano Veloso enfrentava. Nara Leão foi a única dentre os cantores já consagrados que participou do projeto tropicalista. O movimento, que surgiu em fins da década de 1960, não foi premeditado, como é ressaltado pelos seus integrantes, mas havia um projeto de mudança da música pleiteado por parte dos artistas que formaram o grupo.

A ideia de movimento foi construída em certa parte pela mídia e consolidada por meio da ação dos seus integrantes e dos debates que envolveram jornalistas, músicos e outros intelectuais. Por meio das críticas ou das defesas, havia um esforço para “determinar os traços de identidade estética, entre as diferentes manifestações tropicalistas e avaliar o papel do movimento por elas formado, no contexto histórico-cultural do final dos anos sessenta” (VILLAÇA, 2004, p. 133).

Depois de explicarmos de que maneira o Tropicalismo surgiu, vamos adentrar na análise do sociólogo Vinícius Tadeu Milani (WILLIAMS, 2011, p. 44 *apud* 2020, p. 35) sobre o grupo:

Consideramos que uma obra de arte carrega consigo traços do contexto histórico e social da qual foi produzida. Contudo, esse contexto não encerra a prática social engendrada na produção cultural. De um lado, existem os limites históricos que cerceiam determinadas práticas; de outro estão postas as transformações históricas que impulsionam essas mesmas práticas.

O autor segue citando Williams, frisando que a “sociedade” não é nunca apenas uma “casca morta”, “é sempre também um processo constitutivo com pressões muito

poderosas que se expressam em formações políticas, econômicas e culturais e são internalizadas e se tornam “vontades individuais”, já que têm também um peso de “constitutivas” (WILLIAMS, 1979, p. 91 *apud* MILANI, 2020, p. 35). As produções culturais emergentes representariam, então, “entre outras coisas, a internalização de processos históricos e sociais que, trabalhados pela consciência, transmutam-se em criatividades individuais e formalizam-se na obra de arte (GLASER, 2008, p. 148 *apud* MILANI, 2020, p. 35-36).

As obras produzem significados e valores, além de expressarem um contexto social no qual elas são produzidas. Milani (2020, p. 38) encara o artista como um sujeito produtor de representações que não apenas reproduz, mas também produz novos significados e usos:

Em nossa leitura, quando analisamos determinadas obras que comportam certas afinidades e fechamos suas conexões num “movimento” acabamos por esvaziar as especificidades que essas produções comportam. Tomando o Tropicalismo como um movimento deixamos de reconhecer os processos históricos que propiciaram sua emergência, bem como as intenções por trás das várias obras agregadas em torno do movimento - em suma, perdemos de vista suas especificidades na tentativa de formar uma interpretação homogênea sobre o significado do Tropicalismo enquanto “movimento” artístico.

Citando Maria Elisa Cevalco (2001, p. 244 *apud*), ele lembra que “quando interpretamos determinado grupo ou projetos inter-relacionados na produção cultural, não avaliamos o conjunto a partir das características que o próprio grupo lhes atribui, tão pouco por um suposto conteúdo secreto que seria desvelado pela análise”. Em relação a tomar o Tropicalismo como uma formação cultural, questiona-se quais são as condições que possibilitam sua emergência, as relações de parcerias e afinidades estéticas que permeiam a produção das obras, a participação desses artistas nessas produções e os papéis desempenhados, propondo uma análise que tem como foco as especificidades dessas relações (MILANI, 2020, p. 39).

Assim, é necessário atentar para o conjunto histórico no qual essas produções estão imersas, dando destaque para suas afinidades e especificidades. “As formações podem ser compreendidas mediante a análise das atividades dos artistas que empreendem uma rede de relações sociais” (MILANI, 2020, p. 39), observando de que forma eles produzem seus discursos, assumem posições e constroem suas obras e suas intencionalidades. As obras de arte revelam práticas sociais e, por isso, é muito

importante o mapeamento dos elos que unem essas práticas, que podem ser feitas por meio da análise de suas trajetórias e das produções que nos levam a entendê-las (MILANI, 2020, p. 39).

A compreensão do Tropicalismo enquanto uma formação cultural permite a análise da relação entre o contexto histórico, a resposta individual e coletiva dos artistas frente à conjuntura histórica. A forma de compreensão dos grupos artísticos, esboçada por Raymond Williams, considera as diferenças individuais presentes dentro de um grupo artístico, pois os artistas, ao mesmo tempo, “constroem as formações e por ela são construídos”, tendo uma relação complexa com os interesses e influências da heterogeneidade de sujeitos organizados em torno da formação cultural (WILLIAMS, 1992, p. 85 *apud* MILANI, 2020, p. 39).

Cabe ressaltar que uma formação cultural não emerge espontaneamente. As produções artísticas seguem convenções alinhadas a determinada formação cultural e surgem de um “léxico e um temário partilhados por inúmeros artistas”(MILANI, 2020, p.39). Para Milani, (2020, p. 39-40), a emergência do Tropicalismo enquanto formação cultural está ligada à transformação de convenções, que representariam formas de organização da produção e o relacionamento entre público e artistas.

Ainda para pensar a respeito do Tropicalismo e seu modo de interpretação pelos artistas que dele fizeram parte, evocamos um trecho da resposta de Caetano Veloso a Augusto de Campos (1968, p. 195), quando questionado se o Tropicalismo seria um movimento musical, um comportamento vital ou ambos: “Ambos. E mais ainda: uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como o Tropicalismo. Topar esse nome e andar um pouco com ele. Acho bacana. O Tropicalismo é um neo-antropofagismo”. Na frase, Caetano Veloso concorda que o Tropicalismo era tanto um movimento quanto um comportamento vital, além de uma moda. Era algo do momento, um acontecimento que tomava conta da cultura nacional, suscitando discussão sobre o que era e atraindo admiradores e críticos. E é isso que Milani (2020) propõe quando nos convoca a analisarmos o Tropicalismo como uma formação cultural, enxergar as relações de proximidades e os trabalhos artísticos e pensar não apenas de forma hegemônica quando nos referimos ao grupo.

Em relação ao Tropicalismo, os artistas aqui pesquisados não trazem um manifesto, mas por vezes, em matérias jornalísticas, aparecem como um grupo — entretanto, não tiveram a mesma cobertura na imprensa que o próprio Tropicalismo. Em algumas matérias, essa unidade do grupo até era evocada, como no jornal O Globo em

1977, quando o jornalista Antônio José Mendes, ao entrevistar o cantor Fagner, escreveu: “Cercado de escritores, músicos, poetas e cineastas. Fagner já foi visto como uma espécie de porta-voz de um movimento, ainda não devidamente identificado e rotulado a exemplo do Tropicalismo” (MENDES, 1977). Portanto, a identificação enquanto unidade desses artistas que despontavam na indústria musical na década de 1970 apareceu em alguns momentos na imprensa, mas não era algo fixado, como foi o movimento Tropicalista. Além disso, o grupo capitaneado por Caetano e Gil endossava e reforçava essa unidade, entendendo que o reconhecimento como tal era favorável até mercadologicamente, enquanto os artistas aqui pesquisados rechaçavam essa ideia. Na mesma matéria, Abel Silva, letrista próximo de Fagner e de outros artistas oriundos da região Nordeste, comentou que a ideia de movimento “é viciada: o que existe são trabalhos que se somam” (MENDES, 1977). A ideia de trabalhos que se somam vão ao encontro da formação cultural, que nos faz poder enxergar o grupo aqui pesquisado de forma plural, sem “encaixotar”, como muitas vezes acontece com o termo movimento, que para alguns dos artistas vêm com a ideia de homogeneizar.

Se o Tropicalismo gozou desde sempre do *status* de movimento musical e pode também ser analisado enquanto uma formação cultural, isso não foi o que aconteceu com outros grupos de artistas. Como citamos anteriormente, a categoria de movimento é amplamente questionada e debatida entre os pesquisadores e, por vezes, considerada como homogeneizante e redutiva. Por isso é muito importante pensar esses grupos para além desse rótulo. Luiz Henrique Garcia(2000; 2006), ao estudar o Clube da Esquina, nos ajuda a entender uma formação cultural que não teve uma preocupação em se delimitar enquanto um grupo.

O Clube da Esquina é, segundo ele, uma formação cultural que tem entre seus membros artistas como Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Nelson Angelo, Wagner Tiso, Toninho Horta, Robertinho Silva, Novelli, Fernando Brant, Márcio Borges, Nivaldo Ornelas, Ronaldo Bastos, Tavinho Moura e Murilo Antunes. O nome surgiu em função da esquina das ruas Paraisópolis e Divinópolis, no bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte (ALBIN, 2006, p. 197).

Em sua dissertação, Garcia (2000, p. 142) explica as especificidades do grupo de artistas mineiros:

Estamos, portanto, tratando de uma hibridização cultural, em que valores relacionados à cultura de elite convivem com práticas ligadas aos meios populares e à cultura massiva. Já mostramos que os integrantes do Clube ocupavam uma posição de mediação cultural, o que relacionamos com as particularidades de suas trajetórias individuais e com especificidade do papel

de centralização de fluxos culturais desempenhados por Belo Horizonte. Mas o que consideramos determinante para suas escolhas foi sua identidade enquanto grupo. Como vimos no primeiro capítulo, as características marcantes da formação são a paridade entre membros, sua “abertura” e a valorização do aspecto lúdico da música, este estritamente ligado a uma maneira específica de viver na cidade.

O autor explica os aspectos que faziam dos músicos um grupo, destacando, no trecho, esses elementos que ligavam os artistas, os pontos de convergência. Em determinado momento do texto, Luiz Henrique Garcia (2000, p. 26) traz falas dos integrantes do Clube da Esquina, se referindo ao grupo como movimento: “A caracterização movimento, mais genérica, indica a congregação de artistas na busca de uma meta comum”. E segue: “Assim, embora haja um trabalho coletivo, não se encontram manifestos ou programas, ou indicações para uma formalização estética”. Ele cita ainda uma entrevista de Murilo Antunes, que lembra que embora as afinidades fossem perceptíveis, havia uma diferença interna nas produções dos integrantes.

As conclusões que tiramos sobre o Clube são, por fim, a de que ele representa um conjunto de opções possíveis mas muito específicas e determinadas, uma constelação de movimentos pessoais e coletivos, de atores que se posicionaram diante de sua realidade. Como formação, o Clube não tem paralelo na história cultural brasileira, embora tenhamos apontado suas afinidades com diversos movimentos e grupos de criadores (GARCIA, 2000, p. 147).

Mas o que tornaria essa formação cultural “é a diversidade de fluxos culturais que de alguma forma transitam nos trabalhos de seus membros, e, de modo característico, a forma específica desta diversidade se apresentar” (GARCIA, 2006, p. 3). Os músicos vinculados ao Clube da Esquina, lembra o autor, “adotaram soluções criativas distintas de outros projetos ou caminhos de músicos seus contemporâneos, oferecendo uma proposta de interculturalidade que superava dicotomias tão presentes em seu tempo” (GARCIA, 2006, p. 3).

Para entendermos o Clube da Esquina enquanto uma formação cultural, é preciso descrever uma rota um tanto sinuosa - mas necessária - do microuniverso de sociabilidades muito específicas, que se resume numa prosaica esquina, ao macrouniverso dos fenômenos culturais mediados pelos modernos meios de comunicação de massa em escala global (GARCIA, 2006, p. 171).

Ou seja, para entender o grupo é necessário entender as relações que permeavam essa formação, de que forma os laços foram construídos e de que maneira foram surgindo as produções artísticas. Atitudes modernas conviveram com o tradicionalismo no grupo. “Esta ambiguidade em relação ao que é moderno, especialmente ao que subverte a ordem, fica patente na posição de músicos mineiros em relação a movimentos como o tropicalismo. Muitos deles criticavam os “baianos””. Os motivos segundo Garcia seriam os encadeamentos harmônicos óbvios e pelo uso de acordes simples (GARCIA, 2006, p. 180).

Nesse contexto, os artistas que aqui chamamos de Vento Nordeste se aproximam dos artistas mineiros porque trazem projetos que os aproxima, mas trabalham enquanto artistas individuais, isto é, mesmo com projetos coletivos, ressaltam essa individualidade. Além disso, a construção e a formação dos laços também é essencial para entendermos os artistas nordestinos aqui pesquisados, seus pontos de contato e de afastamento. Afinal, eles trazem um dado novo para a música brasileira, como Fagner resume em uma entrevista:

Minha música é popular, mas tem uma formação erúdit-popular - diz. - Tem um caminho mais complexo que não acaba em si mesmo como o da música popular pura. E é Nordestina - e isso está bem claro em “Óros⁹⁰”. Meu próximo disco - mas do Nordeste pop, de hoje, contemporâneo (MENDES, 1977).

Uma nova roupagem para a música, que bebe das fontes regionais mas que se inter-relaciona com outros elementos, como a música pop citada por Fagner. Assim como os mineiros, os artistas aqui pesquisados trazem um novos elementos para a música e evidenciam esse trânsito que não era o que esperavam dos artistas daquela região. Dado que é ressaltado por eles nas entrevistas, de maneira que não reduzisse seus trabalhos. Assim como os artistas do Clube da Esquina, os que fazem parte desta pesquisa serviram de inspiração para toda uma geração que iria despontar nos anos seguintes.

O que é interessante observar no trabalho de Luiz Garcia (2006, p. 225) é que ele encontra uma lacuna ao procurar uma descrição satisfatória sobre o Clube da Esquina no que diz respeito à crítica musical. Além disso, destaca que a expressão pela qual hoje denominamos o grupo foi tardia — a primeira menção que encontra data de 1979. O

⁹⁰ Disco lançado pelo artista em 1977, pela gravadora CBS.

autor constata também a demora para o reconhecimento do Clube da Esquina enquanto formação cultural.

O grupo de artistas pesquisados neste trabalho, que denominamos Vento Nordeste, também não dispõe de um reconhecimento formal, apesar de, como pudemos ver nas matérias dos jornais apresentadas no segundo capítulo, serem, por vezes, apresentados de forma coletiva e terem desenvolvido trabalhos coletivos — a imprensa e os pesquisadores ainda não se debruçaram na história dessa formação cultural. Na matéria de Pedro Alexandre Sanches (1999) para a Folha de S.Paulo, podemos ler o título “*Geração Sertão*” ganha reedições cruciais:

Chega de volta, numa daquelas séries econômicas, o grosso da história da música nordestina estilizada/“popificada” que se impôs no final dos anos 70, decaiu nos 80 e vive, nestes 90, uma onda já duradoura de revalorização. Os artistas contemplados, alguns dos mais importantes leva.

A série de 17 títulos lançada pela gravadora Sony foi nomeada de *Geração Nordeste*. Sanches (1999) destaca que entre os maiores expoentes desse grupo estão Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, Elba Ramalho e Fagner, que são os quatro artistas que tiveram trabalhos reeditados na coleção. Mas o interessante da matéria é seu desfecho, quando o jornalista aponta para um silêncio sobre esse grupo:

No geral, reaparece no horizonte a ponta do iceberg de uma geração ainda encarada com certa reticência. Continuam submersos (e perdidos por gravadoras várias) Ednardo e o Pessoal do Ceará, Vital Farias, Elomar, Belchior - e, na própria Sony, a muito injustiçada Cátia de França, cantora e compositora de primeira. Um dia todo o gelo derrete.

Logo, entender essa formação cultural é preencher essa lacuna na história da música brasileira. E foi partindo disso que esta pesquisa foi construída, a fim de compreender as formações dos indivíduos que constituíram essa formação cultural e de que forma eles iniciaram na trajetória artística, suas influências, a relação com a indústria fonográfica e com seus primeiros trabalhos, bem como suas obras coletivas, diálogos e trânsitos. O próximo ponto, então, é verificar de que modo esses artistas se enxergam enquanto pertencentes a uma formação cultural.

3.7 As percepções sobre o pertencimento

Depois de trabalhar com estudos que abordam a formação cultural de outros grupos de artistas, seguiremos para as memórias dos artistas nordestinos entrevistados para este trabalho. A eles, perguntamos se consideravam que eram um movimento⁹¹ e se viam que eram pertencentes a algum grupo.

Partindo das respostas, tentaremos entender as especificidades de cada indivíduo e sua inserção (ou não) dentro de um grupo. Além, claro, da importância que percebem em estar ali, dividindo suas memórias e falando sobre suas trajetórias.

O trabalho com história oral testemunhal pode ser um caminho importante nesse sentido, tornando-se o pesquisador também testemunha, como o destinatário de uma mensagem, transmissor da experiência de outro, não permitindo o esquecimento. Como na figura do recolhedor de cacos, que [Walter] Benjamin identificava com a do historiador, esse trabalho nos permite salvar rastros do passado, constantemente atualizados e significados pela memória (ROVAI, 2012, p. 222).

Partindo das memórias da geração de artistas nordestinos que surgiu na música brasileira na década de 1970, tentaremos entender de que maneiras eles se enxergam, seja como grupo ou movimento, seja como geração ou formação cultural. Mirabô Dantas (2013), ao ser questionado se os artistas que saíram da região Nordeste na década de 1970 eram um grupo, é categórico em dizer que não e, em seguida, comenta:

Eram pessoas que se conheciam e aí foram justamente pela necessidade de terem uma vitrine pra mostrar seu trabalho. Lá se estreitaram mais, por exemplo, eu convivi muito mais com o Zé Ramalho do que eu convivia aqui porque ele morava na Paraíba e eu morava no Rio Grande do Norte, Fagner morava no Ceará e eu morava no Rio Grande do Norte, então lá a gente morava no mesmo lugar: no Rio de Janeiro. Então a gente se encontrava muito no Leblon à noite, no baixo Leblon, eu encontrava Alceu, Geraldinho Azevedo, Fagner, Xangai, era Terezinha, João do Vale também que já estava lá há muito tempo. Então a gente, os nordestinos, a gente se encontrava mais porque estavam todos ali, sabe? Passamos a conviver mais, a se encontrar mais, mas não criamos grupo assim de dizer “isso aqui é um grupo”, não vi isso não. Alguns fizeram, como Os Novos Baianos fizeram um grupo, moraram juntos, teve outro também do pessoal do Ceará, acho que eles gravaram um disco chamado “Pessoal do Ceará”, mas foi mais um nome que deram, o empresário que deu um nome, o produtor deu esse nome. Mas era Belchior, Fagner e coisa, talvez hoje nem tenham tanta amizade assim, talvez

⁹¹ Pensando que a ideia de movimento é lembrada quando falamos sobre grupos de artistas vinculados à música. Como pontuamos, há diversas interpretações sobre o que tornaria determinados grupos artísticos movimento ou não.

ficaram separados, talvez tiveram algumas desavenças, até por causa de música mesmo, apesar de serem amigos e tal, mas não são tão juntos assim igual eram.

Se observarmos a fala de Mirabô, ele cita a proximidade entre os artistas, a convivência no Sudeste, mas não chega a caracterizá-los como grupo. Sua concepção de ser um grupo é algo nomeado, uma vez que ele diz que “não criamos assim de dizer “isso aqui é um grupo””. Ao mesmo tempo, porém, cita desavenças que aconteceram ao longo da jornada, o que pode ser um problema para que alguns artistas se caracterizem como tal. Ricardo Bezerra (2013) cita três vezes o termo movimento, em sua entrevista, ao seu referir ao que estava acontecendo em Fortaleza durante sua juventude. Assim, evidencia que o termo podia ser amplamente utilizado, mesmo quando o artista como ele, neste caso, não acreditasse que era o correto para se referir à turma aqui pesquisada. Entretanto, ao ser questionado sobre os artistas nordestinos serem um grupo, explica que: “A história é o seguinte, eu vou, aqui, dizer uma coisa que é o seguinte: o Ceará nunca formou um grupo musical, não tem grupo, esse “Pessoal do Ceará”, isso não existe, isso é... agora, tem uma coisa que é o seguinte: você tem um grupo aqui, um monte de gente aqui”. Ao mesmo tempo, o compositor cita as relações de proximidade entre ele e os colegas. Seu disco *Maraponga* foi produzido por Fagner e teve Amelinha nos vocais. Ricardo ainda cita que Fagner, Belchior, Petrucio Maia e Jorge Mello frequentavam o sítio onde morava com a esposa, de mesmo nome que o disco. Ao ser perguntado se teria alguma figura agregadora entre os artistas do Nordeste que iniciavam suas carreiras naquela época, ele fala: “Eu acho que as grandes figuras agregadoras foram o Fagner e o Ednardo. São esses dois. Eu não vejo nenhum outro. O Belchior levou acho que o Sérgio Costa para alguma experiência lá, levou o Pequim, que é um rapaz daqui” (RICARDO BEZERRA, 2013). E, em seguida, lembra da importância de Fagner na carreira de Amelinha, Cirino, Elba Ramalho, Robertinho de Recife, Cátia de França, entre outros.

Rodger Rogério é um dos artistas que fez o disco coletivo *Pessoal do Ceará* ao lado de Têti e Ednardo. Sobre o trabalho, ele lembra que outros artistas do Ceará foram convidados, mas não puderam participar em função de outros compromissos:

Então, a ideia era que fossem nós todos, mas o Fagner já estava encaminhado na Philips, para fazer um LP sozinho, né? O Belchior também já estava encaminhado para fazer um LP na mesma gravadora, inclusive, né, no caso.

O selo era Chantecler, mas a gravadora era a Continental. Então eles não quiseram entrar, porque já estavam nessa perspectiva. De fazer sozinho o LP. Aí sobramos nós três (RODGER ROGÉRIO, 2013).

A fala de Rodger revela que a ideia do produtor era fazer um disco coletivo, com todos os artistas do Ceará que já se conheciam e, naquele momento, iniciavam suas carreiras. Ao ser questionado sobre ter uma unidade, diz: “Eu tenho certeza de que nós não somos uma unidade. Eu acho que os baianos também não são. Mas eles gostam de parecer ser. E eles conseguem, eles são... eu adoro esse jeito deles de fazer...”. Em seguida, comenta: “Agora a turma daqui, a briga fica exposta. A briga fica meio exposta. Não a briga, mas a discordância... não é bem por aqui, é por ali e tal. Fica mais exposto, a gente não... a turma do Ceará não esconde isso, né?” (RODGER ROGÉRIO, 2013). O cantor explica que, por ter optado seguir a carreira acadêmica, se afastou do grupo muito rápido. E cita que tinha mais proximidade com os artistas do Ceará que, em boa parte, tinha conhecido antes de rumar para o Sudeste. Ao mesmo tempo, expõe que o grupo tinha suas brigas e que não fazia questão de esconder. Essas brigas, inclusive, aparecem em algumas memórias como algo que fez com que o grupo logo “implodisse” e não desenvolvesse mais trabalhos coletivos. Como optou por colocar a carreira de professor universitário em primeiro plano, Rodger evidencia um bom relacionamento com todos os outros colegas que surgiram no meio musical junto com ele.

Téti (2013), que foi sua companheira, responde se considerava que eram um grupo:

Eu acho que é porque a gente chegou lá em bando, chegou o bando lá. Chegamos e aterrissamos em São Paulo, vamos dizer assim, por isso que a gente ficou como grupo. Mas na verdade é um grupo assim, se você for falar na coisa coletiva, como você fala no Clube da Esquina ou você fala da Tropicália. Estas pessoas estão em grupo, mas estas pessoas todas têm o seu trabalho individual. Quer dizer, é considerado grupo porque aquelas pessoas que estavam envolvidas com a música naquela época estavam juntas e, então, a coisa caminhava em grupo, mas nós não somos um grupo não.

Em seguida, perguntamos se ela acha que eles eram um movimento, ao que responde que não, que o termo Pessoal do Ceará surgiu em função de uma expressão usada na região, como o “pessoal da rádio universitária”: “O que é Pessoal do Ceará para mim, eu acho que é, são pessoas que moram aqui e que são ligadas à arte, que de

uma certa forma estão ligadas à arte e desenvolvem algum trabalho, eu acho que isto é *Pessoal do Ceará*” (TÉTI, 2013).

O último integrante do disco *Pessoal do Ceará* é Ednardo (2014), que explicita na entrevista sua opinião sobre ser ou não um grupo:

Era tudo ao mesmo tempo. Um movimento, um momento, uma vontade de fazer, né? Porque a palavra movimento, ela, desde a década de 1960, para início de 1970, ficou desgastada, porque, naquele momento, quando se falava movimento, os olhares da repressão se voltavam totalmente para aquela coisa. “Ah, é um movimento? Aí o que que é o movimento? Movimento de estudantes, de artistas”, não sei o que, alguma coisa desse tipo? Aí vinha uma cacetada em cima da outra.

Como podemos observar, o depoimento de Ednardo é o primeiro, entre os outros já apresentados, que concorda com a alcunha de movimento, porém, junto com outros termos, o que denota uma pluralidade sobre a forma de denominar o grupo ao mesmo tempo em que cita o desgaste do termo no período ditatorial vigente, referindo-se à perseguição a diversos movimentos, como o dos Tropicalistas, que tiveram seu movimento tolhido com a prisão arbitrária de Caetano e Gil. Portanto, de fato, o termo não era dos melhores para ser usado naquele momento.

Já o compositor Fausto Nilo (2013) critica a necessidade de “encaixotar todo mundo”:

[...] mas o que é bonito disso, e eu acho interessante, é que nada é igual a ninguém, é tudo diferente.. isso é o que eu gostaria que todo mundo entendesse: que essa geração, esse povo todo, cada um tem autonomia estética, não tem essa coisa de encaixotar todo mundo, a voz é diferente, os textos... a minha letra não tem nada a ver com a do Belchior, nem com a do Brandão, cada um à sua maneira, tem seu conjunto de conteúdo, sua maneira de se expressar...

Wilson Cirino (2013), por sua vez, diz que havia muita briga, que não tinha uma linha de pensamento em comum, pois era um grupo em que cada um seguia um caminho isolado, que a maioria queria ganhar dinheiro e fazer sucesso sem se preocupar muito com a música. E que, no caso dos tropicalistas, havia pessoas mais “cabeças”, como Caetano Veloso e Capinam.

Já Amelinha (2013) entende que essa questão de considerar o grupo um movimento era mais uma questão de marketing, de criar um rótulo para passá-lo ao público e, assim, gerar identificação.

Eu enxergo cada um com a sua carreira separada, só que eu acho que pra ficar mais fácil eles gostam de embalar e rotular né, assim, tudo no mesmo pacote, fica mais sintetizado pra passar pro público, isso é uma coisa, acho que isso é uma coisa de marketing, de eles invés de passar muitas coisas, passa já um significado só, é uma coisa que é mais pra eles do que pra gente, a gente se vê como irmãos, como contemporâneos, como conterrâneos e tudo, mas cada um tem a sua onda né, não é um grupo (AMELINHA, 2013).

Quer dizer, ela não vê a necessidade de rotular o grupo, pois acredita que existe uma proximidade intrínseca, independente do nome que essa aproximação possa levar. Sua fala mostra um aspecto presente nas memórias aqui apresentadas, frisando a ligação com seus colegas, mas, também, criticando a necessidade do mercado de “colocar em caixas” a obra dos artistas. Para ela e para outros entrevistados, isso é considerado limitante. Em acordo com a fala de Amelinha, Terezinha de Jesus (2013) lembra que considerá-los um grupo era uma situação que partia dos “outros”, não dos artistas.

Ah, se existia o grupo. Na realidade era mais as pessoas de fora que viam isso. Internamente não existia grupo, não, existiam grupinhos, pessoas mais ligadas, pessoas menos ligadas, mas a gente sempre tinha uma amizade muito grande. Eu não me lembro de ter tido briga entre o grupo nem nada não (TEREZINHA DE JESUS, 2013).

Por fim, ela destaca que não se recorda de brigas entre eles — mesmo que esses desentendimentos, que por vezes os afastaram, apareçam nas memórias de outros entrevistados. Portanto, fica latente que essa memória foge de uma rotulação, pois reconhece as proximidades e, ao mesmo tempo, destaca as singularidades das carreiras.

Sobre isso, Geraldo Azevedo (2014) diz o seguinte: “Eu enxergo como um movimento, mas eu não vejo como grupo também, não. O problema é este, o grande problema é este, não era um grupo⁹², são elementos que se agregaram numa mesma dimensão, mas que não existia o grupo”. E, ao falar da importância do selo Epic, explica: “Mas a gente criou um movimento nordestino de vários lugares, mas assim como se a música nacional fosse vinda de todos os lugares, principalmente do Nordeste. Mas não teve nenhum rótulo e se diluiu em termos de marca”. Ele ressalta que não ter uma marca foi um ponto negativo, porque não possibilitou um reconhecimento. Além

⁹² O artista se refere a grupo no sentido de unidade, de estarem próximos com objetivos coletivos.

disso, indica como algo que englobava vários artistas, não apenas os nordestinos, citando, nesse momento, o cantor Walter Franco.

Não. Não foi um grupo, foi um movimento enquanto Ceará e foi o movimento logo quando nós chegamos aqui, porque a gente chegava na casa das pessoas dizendo: “Olha isso aqui, é do movimento, é da turma”. Fizemos dezenas de shows juntos, eu, Belchior, Fagner, Cirino, como pessoal do Ceará, antes do conjunto gravar (JORGE MELLO, 2013).

Tanto Jorge Mello quanto Geraldo Azevedo descartam a ideia de serem um grupo, mas se intitulam como movimento, com elementos que os aproximavam, mas que não davam a unidade de grupo. Mesmo sem essa unidade, porém, alguns elementos poderiam configurar que eles eram um movimento musical. Entretanto, Jorge Mello (2013) entende o movimento como algo restrito a quando eles estavam no Ceará, talvez por lá estarem sempre próximos e na chegada aos grandes centros terem acontecido algumas dispersões e desentendimentos que desagregaram o grupo. Já Geraldo Azevedo (2014) entende algo mais abrangente quando fala sobre o selo Epic e, em paralelo, chama atenção para a necessidade de ter uma “marca”. Em sua entrevista, lembra que mesmo na Tropicália havia artistas que não a consideram um movimento, citando que Capinam dizia que foi mais uma marca promovida por Guilherme Araújo para potencializar as carreiras de seus agenciados.

Em relação a serem um grupo, Cátia de França (2014) responde: “Foi uma coisa em que um tocava com o outro, entendeu? Então foi todo um... senti que foi um momento”. E ao falar sobre certo esquecimento quanto à geração de artistas à qual ela pertencia, diz:

A gente vem de uma região, não é toda hora que a gente tinha acesso a um microfone. Então, existe um pessoal que não engole ainda. Por mais que esteja atestado o valor, não pode passar por cima e não falar desse tempo, essa chegada, esse bando de cantoras, entendeu?

Por fim, a cantora credita o pouco espaço na imprensa e em pesquisas sobre a música ao preconceito com o nordestino. Ao ser perguntada acerca de qual tipo de imprensa era essa, Cátia de França (2014) cita a falada, a escrita e a televisiva, mostrando que, para ela, essa resistência atinge vários setores das mídias.

Já Xangai (2016) ao ser perguntado se foi ligado ao movimento diz : “Se a gente foi inserido... mas eu não tive essa preocupação de me inserir”. E continua:

Então esse movimento existiu sim, mas existiu mais por conta de, também, uma programação de mídia, não é que acha bonito ou feio. Aquele movimento, aquele grupo de Amelinha, de Zé Ramalho, de Fagner, tudo da CBS, principalmente, porque já existia um grupo bacana de elite, uma tropa de elite da Polydor Philips, que era Caetano, Gilberto Gil, Sérgio Sampaio, que brilhou um pouco, né? Meu compadre, tinha a turma lá de Raul. Mas o movimento da CBS foi visível, sim.

Outro artista que considera em alguns aspectos que o grupo de artistas oriundos do Nordeste foi um movimento é Robertinho de Recife (2018):

Não, eu não considero que seja... Quer dizer, foi um movimento, mas foi mais um grupo que fez. A gente não teve articulação que os tropicalistas, por exemplo, tiveram. Porque eles foram bem articulados e a gente era muito desorganizado. Só que a gente vivia juntos, porque a gente veio do Nordeste, a gente veio para o Rio de Janeiro e a gente, diferente da Tropicália, que fincou as bases na Bahia, entendeu? E São Paulo, sei lá, eles tinham um link, assim, a gente veio direto para o Rio de Janeiro. E a gente... o movimento, ele teve muita, mas muita rejeição. Isso eles não falam, porque eles têm medo de falar e tocar nesse assunto. Mas, por exemplo, criou até revolta, o Fagner era muito revoltado com Os Baianos, com os tropicalistas...

Ele cita alguns problemas que ocorreram entre os artistas nordestinos e os tropicalistas, mas que não são tão explícitos. O grupo capitaneado por Caetano Veloso adentrou a década de 1970 com grande espaço nas mídias. Então, por vezes aconteciam comparações entre os grupos, em grande parte pelo região de origem de ambos. Mas se por um lado o grupo da Bahia era menor, bem empresariado e com grande espaço nas mídias, o grupo que chegou na década de 1970 aos grandes centros não tinha grandes contatos e, por isso, lutava para conquistar seu espaço. Mesmo assim, o único desafeto explícito que ocorreu na imprensa foi quando Fagner criticou Caetano Veloso⁹³.

⁹³ Em junho de 1972, Raimundo Fagner falava ao jornal O Globo sobre o início de sua carreira. O artista já havia conseguido prestígio ao ser gravado por artistas como Elis Regina e o grupo vocal Quarteto em Cy. A entrevista foi feita antes do lançamento do *Disco de Bolso*, projeto do jornal O Pasquim. A ideia era ter um artista estreante e um já consagrado. No primeiro volume, a coleção contou com Tom Jobim e João Bosco, cada um cantando uma faixa em um compacto simples. No segundo, Fagner seria o estreante e Caetano Veloso o cantor já conhecido. O jornal conta que Fagner estava entusiasmado com as perspectivas de seu lançamento - no ano anterior ele havia lançado um compacto junto com Cirino pela RGE, mas não havia obtido grande impacto. Além disso, Fagner deu um depoimento sobre Caetano: “Aparecer ao lado de Caetano tem um significado especial para mim. Embora eu sempre tenha sido um cara ligado em música, foi a partir de Caetano que me propus compor de verdade e encarar a música como trabalho” (O GLOBO, 1972). Cinco anos depois, com a carreira em ascensão, com vários sucessos, a história parecia ser outra. Em matéria escrita por Ana Maria Bahiana, podemos ler as seguintes palavras nas primeiras linhas: “Alto, magro, anguloso, aquilino, duro. Antipático para muita gente. Mau caráter e sem talento para Caetano Veloso. Genial, excelente cantor e muito gente para Hemeto Paschoal”. Essa introdução mostra que havia uma desavença pública. Ao ser questionado pelo “desafeto”, o cantor cearense disse: “Eu não tenho nada contra nenhum baiano, nada absolutamente nada contra o “seu” Caetano”. Falou ainda que tinha muito amor por ele, mas que ele estava perdido e que gostaria de

Os irmãos Clodo e Climério responderam a mesma questão em relação a como enxergavam essa geração de artistas:

Olha, Daniel, eu vejo, eu queria comentar de dois pontos de vista, ou melhor, de um ponto de vista estético, pessoal, assim de gosto pessoal, eu acho que aquele movimento, aquele momento, aquela estética, eu acho que ela é “sub-analisada”. Eu acho que é considerada como um pós Tropicalismo, quer dizer um pós Tropicalismo não é nada, é uma coisa que foi depois do Tropicalismo. Eu acho que foi mais do que isso, eu acho que se você pegar as letras do Brandão, algumas nossas, algumas letras do próprio Belchior, se você pegar esse trabalho você vai ver que não foi só um pós Tropicalismo. Eu acho até que, esteticamente, superior ao rock que veio depois, esteticamente, no que tem de qualidade poética, qualidade musical que veio, eu acho superior. E não acho que foi só um “rabo” da Tropicália, eu acho que ele tem uma coisa diferente da Tropicália. Ele tem uma profundidade tanto no rumo do Nordeste em si, quanto no rumo de uma linguagem internacional e, até, eu diria mais que internacional, quer dizer, menos que internacional e mais latino-americana, que eu acho que naquele momento a nossa estética aproximou da latino-americana, essa coisa rasgada, doída. O amor não era bonzinho, era um amor forte, um amor visceral. Você vê que as músicas de amor não são “ah meu amorzinho eu vou ali”, não tem, não tem moleza, não é uma coisa profunda. Eu acho isso diferente da bossa nova, diferente da Tropicália, que era aquela coisa misturada e tal. Então eu acho que ali tem um momento histórico que ainda não foi devidamente considerado, porque eu acho que ainda vai ser, porque não é possível. A gente vê as pessoas quando falam, elas ouvem, elas choram, as pessoas que choram com aquela música se emocionam, é visceral (CLODO, 2013).

Então eu vejo assim, só que a riqueza é muito grande. A riqueza das produções, riqueza principalmente no meu caso e, nas minhas observações, é pela letra, a riqueza poética dos nordestinos. Eu acho até que o *boom* nordestino foi mais salvo pela poesia do que propriamente pela melodia,

encontrá-lo para dizer que estava errado, que já dançou muito as canções do colega, mas naquele momento a música que ele fazia o deixava triste. Finalizou falando sobre a arte no Brasil, que não existe inteligência sem coerência, dizendo ainda que Glauber Rocha poderia ser o gênio que fosse, mas não estava sendo coerente: “Ele misturou tanto as coisas que acabou confundindo os meninos também. Caetano e Gil pegaram a rebordosa dele” (BAHIANA, 1977). O desentendimento ganhou opiniões de pessoas próximas, como Gil em entrevista para Nelson Motta, em 1979. Quando perguntado sobre as acusações acerca dos baianos agirem através das “panelinhas”, respondeu: “Gozado... vem o Fagner e se queixa que o Caetano não fala dele nas entrevistas... Se ainda ele fosse um gênio (coisa que não é), sendo ele um artista legal e tal a gente faz força, muita força...” (MOTTA, 1979). No ano de 1981, Nelson Motta falou, em sua coluna, dessa “pendenga superada” entre os dois artistas, citando que foi a primeira vez que Caetano Veloso “tomou tanto para si e com tanta ofensa alguma coisa que algum músico novo falava a seu respeito”. Segundo ele, o artista baiano, que já havia sido criticado muitas vezes, geralmente respondia com seu talento, mas com Fagner aconteceu um “contra-ataque”, o que, de acordo com o colunista, seria até honroso receber essa distinção “tal Augusta e excelsa fúria” (MOTTA, 1981). A biografia de Caetano Veloso narra alguns episódios que tentam explicar os possíveis motivos dessa rusga entre os cantores, como o ensaio do show *Phono 73*: Caetano Veloso e Nara Leão conversavam quando Fagner se aproximou; enquanto Nara foi simpática, Caetano fingiu que não era com ele e Fagner ficou sem entender. Narra ainda um episódio anterior, em um encontro no qual pediram uma canja a Caetano, que não cantou por cansaço, e Fagner, que começava a trilhar a carreira, assumiu o posto e saiu aclamado. Os autores atribuem a briga, então, à “rivalidade, vaidade, oportunismo, falta da química” (DRUMMOND; NOLASCO, 2017, p. 249). Fato é que o desentendimento entre os cantores foi público e estampou os jornais com acusações dos dois lados.

assim, na minha opinião pessoal. Hoje, revendo as canções todas e lembrando dos poetas que surgiram junto com esses movimentos (CLIMÉRIO, 2013).

Climério cita ainda que as gravadoras viam nos artistas nordestinos que surgiam naquele momento um potencial para lucrar e, por isso, investiram nesse “boom nordestino”. Entretanto, esse não era o mesmo ideal dos artistas que despontavam naquele período. Climério e Clodo foram entrevistados uma segunda vez na pesquisa, em 2017. Mais de três anos depois da primeira entrevista, eles acharam interessante que alguém estivesse fazendo este trabalho. Ao ser perguntado se dentro do grupo/movimento havia alguma figura mais agregadora, Climério responde: “Como não era um movimento, não tinha esse alguém, né? Eram pessoas... é aquele negócio que eu falei, havia uma proximidade de geração mesmo, de época e tudo mais e havia também a herança cultural, vamos dizer assim, que aproximava também”. A memória do artista prefere ver o grupo, tempos depois da primeira entrevista, como geração, uma geração de artistas que se aproximou devido a raízes culturais próximas. Se ele se nega a usar o termo no primeiro momento, ao finalizar a frase, diz que “não há ninguém aglutinando nada, assim, nesse movimento histórico nosso, não há”. É possível observar, então, que essa questão não é algo resolvido entre eles.

Carlos Capinam, como já citado, fez várias canções com os artistas nordestinos dessa geração e foi um dos participantes do movimento Tropicalista. Ao ser questionado sobre esses artistas formarem esse movimento, um grupo, responde:

Bom, há um fenômeno que eu atribuo à ditadura, que é o fato de artistas de regiões que poderiam ser perseguidos ali com mais facilidade se transferirem para Rio e São Paulo. Isso então provoca um encontro fantástico desta geração política, jovem e também artística em procura de lugares menos propícios a serem presos, como era o meu caso, vão se encontrar no Rio e São Paulo. E os festivais encontram este movimento muito propício das pessoas estarem nestes locais. Eu acho que estes movimentos são também geracionais. Quem está dentro de um país, que por acaso cultivava uma religião muito repressora, enxerga também o que está fora dali, enxerga também além daquele território uma liberdade ou uma forma que ela também gostaria de estar presente. Assim como os estados brasileiros que estavam fora do circuito Rio e São Paulo, onde se produzia a cultura brasileira mesmo não produzindo... porque era impossível você receber um Luiz Gonzaga, você receber um Jackson e um não sei o que lá e não reconhecer o talento desse pessoal e não abrir também. Mas havia um preconceito muito grande com o baião e estas formas nordestinas. Mas, de certa forma, essas formas nordestinas. Elas eram atraídas pelos polos onde era possível produzir um disco, onde era possível fazer um show, onde era possível se tornar profissional fora do lugar onde nasceu ou viveu, ou seja, era uma realidade regional muito forte no Brasil e hoje já mudou (CAPINAM, 2014).

O depoimento do compositor nos traz alguns elementos para análise, como ele atribuir à ditadura parte dessa mobilização em direção aos grandes centros — é fato e ficou evidenciado nos depoimentos de alguns artistas que eles sofreram certa perseguição nos seus estados, entretanto, o motivo da mudança de residência era muito em função da ausência de expectativa de dar continuidade à carreira artística fora dos grandes centros. O preconceito em relação à região e a questão dos movimentos serem geracionais também. Quanto ao quesito preconceito com a região, isso é algo recorrente nos depoimentos, portanto, mesmo que Capinam não seja um artista que integrava a geração pesquisada, sua fala vai ao encontro das demais. Além disso, o cantor cita artistas nordestinos que surgiram antes e que “abriram” as portas para essa nova geração.

Como pode ser visto, não há consenso em relação a rotular o grupo de artistas se o ponto central for partir das memórias. Muitas vezes, a negativa vem com a explicação de que cada um tinha seu projeto individual, mesmo comungando de questões em comum, como serem migrantes, todos da região Nordeste, trabalharem em parcerias nos discos individuais ou coletivos e terem uma unidade pelo sotaque e pela identificação de um público em relação a eles. Há um depoimento de Clodo(2013), por exemplo, em que ele evidencia a diferença que esse grupo de artistas trouxe para a música, mas, mesmo assim, evita classificações. Cabe lembrar aqui que nenhum dos entrevistados deixou de citar a importância dos colegas nas carreiras. Até quem ressaltou que sua carreira era individual destacou as redes de sociabilidade de que fazia parte. Outro fator destacado por grande parte deles foi o preconceito de parte da mídia em relação às suas trajetórias, o que dificultou seu reconhecimento. Além disso, por vezes, a memória deles usou como comparativo outros movimentos, sendo a Tropicália o principal, e como eles enxergam grande diferença entre as duas trajetórias. Logo, não se classificam como tal. E, por isso, elementos como falta de organização interna são citados nos relatos.

Mas de que forma acontece o processo da lembrança?

A reevocação não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada. Voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma: quem rememora “fixa por ilação o que antes viu, ouviu ou experimentou e isso, em substância, é uma espécie de pesquisa; diz respeito somente a quem possui capacidade deliberativa, porque deliberar também é uma forma de ilação” (ARISTÓTELES *apud* ROSSI, 2010, p. 16).

O autor exemplifica o processo de rememoração. Os entrevistados aqui são convidados a escavarem suas memórias, narrarem suas lembranças e trazerem para o entrevistador sua trajetória partindo das perguntas. Como visto, suas lembranças são plurais, porém, ao pensar anos depois sobre a ideia de pertencimento, são quase unânimes em reconhecer as proximidades e frisar as diferenças — como alguns dizem, a ideia de pensar esses artistas como grupo vem de um olhar externo. Diferentemente de outros grupos de artistas que receberam classificações, isso não aconteceu em larga escala, como evidenciamos anteriormente, com os artistas pesquisados para este trabalho. Vez ou outra esse grupo é mencionado por críticos e historiadores, contudo, nunca chegou a receber grande atenção.

Os artistas nordestinos até então não foram reunidos em um trabalho mais amplo: há obras que versam sobre o Pessoal do Ceará ou de outros estados, mas sempre de caráter estadual. E por esse motivo não há uma “memória oficial” e “cristalizada” dos artistas aqui pesquisados. Outro ponto importante é em relação ao termo movimento, ou mesmo grupo, pois é polissêmico, nem sempre entendido da mesma maneira, seja pelos entrevistados, seja dentro da academia — e esses diferentes entendimentos fazem toda diferença na hora da resposta. As brigas internas podem também ter favorecido que a ideia de grupo ou de movimento seja rechaçada. As memórias que emergem nos depoimentos da segunda década do século XXI trouxeram uma série de lembranças, que sobreviveram a mais de quatro décadas. Além disso, o que aconteceu com cada indivíduo depois dos anos 1970 influenciou nessa rememoração.

E pensando em formação cultural no contexto do espaço urbano, na conceituação de sociologia oferecida por Raymond Williams (1992, p. 35 *apud* GARCIA, 2006, p. 168), trata-se de uma forma de organização e autoorganização próprias dos produtores culturais, independentes de instituições. A formação poderia ser uma associação consciente ou uma identificação grupal “manifestada de modo informal ou ocasional, ou, por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral” (WILLIAMS, 1992, p. 68-69). O autor caracteriza os diversos tipos de formação cultural, o que nos ajuda a entender as várias dinâmicas, mas, ao analisar o grupo intelectual Bloomsbury, ele nos possibilita também compreender os artistas aqui pesquisados.

“Bloomsbury” é nitidamente uma formação cultural do tipo (iii). Na verdade, seus membros negaram, muitas vezes, que pertencessem a qualquer “grupo”; segundo diziam, eram principalmente amigos, com certas ligações

familiares, que encontraram certa definição (e o nome do grupo) a partir do bairro de Londres onde muitos deles moravam. Não é preciso desmentir esses elementos de sua autodescrição; na verdade, é importante reconhecer que determinadas formações culturais ocorrem exatamente desse modo (WILLIAMS, 1992, p. 79).

O autor destaca que um exame superficial de Bloomsbury como grupo atuante nos possibilitaria encontrar traços importantes para que pudéssemos ver uma formação cultural, como a maioria dos integrantes terem vindo de famílias de profissionais liberais e funcionários públicos e ter crescido dentro do sistema educacional reformado e regularizado de escolas e universidades públicas, além de fazer uma crítica à ordem dominante (WILLIAMS, 1992, p. 79-80).

Como visto, uma formação cultural não tem, necessariamente, que se reconhecer enquanto grupo ou movimento. As características divididas aqui pelos artistas pesquisados nos evidenciam essa formação. Eles partilhavam de influências e trouxeram para sua música uma nova dinâmica. Bebendo de diversas fontes, trouxeram uma nova música, que rompia com o que os artistas de gerações anteriores do Nordeste cantavam. Ao mesmo tempo, bebiam não só das fontes regionais, mas de vários grupos e gêneros musicais distintos, o que trazia outra roupagem para seus trabalhos. Só que, por questões externas ou mesmo internas, nunca ganharam a dimensão necessária dentro da música.

Defendemos que este grupo de artistas constitui uma formação cultural — sem um manifesto, mas com projetos coletivos, uma gravadora que lançou diversos discos, parceria constante no trabalho e reuniões, almoços e encontros. Em alguns pontos, se assemelham ao Clube da Esquina. Seus trabalhos sobreviveram através de uma rede de sociabilidade que permitiu que, na década de 1970, desenvolvessem seus projetos que, mesmo quando individuais, tinham uma carga coletiva. Para além disso, eles trouxeram para o eixo Rio-São Paulo uma imagem de Nordeste diferente: filhos da classe média e muitos com formação universitária cantavam desde músicas que remetiam à terra onde nasceram até letras sobre o cotidiano. Ao mesmo tempo, tinham grande identificação com o público de migrantes e o universitário. Por trazerem um “novo Nordeste”, suas letras mostravam uma diferença do que era feito por compositores nordestinos que haviam surgido nas décadas anteriores. Seus trabalhos são, até hoje, ouvidos por músicos e constantemente citados por artistas mais jovens como inspiração. Visualmente, era comum que suas roupas, clipes e capas de discos remetessem ao seu local de origem — muitas vezes não ao estado de nascimento, mas à região como um

todo. Entender aspectos dessa formação cultural é poder visualizar parte da história de nossa música que tem sido relegada sistematicamente a segundo plano.

3.8 As memórias

Ricardo Santhiago (2013, p. 155-158) lembra que o mundo das artes não está entre os assuntos mais recorrentes da história oral. O pesquisador destaca que entrevistas são amplamente usadas por jornalistas, sociólogos e outros profissionais que se debruçam a reconstruir aspectos distintos da história das artes. Alguns exemplos são as elaborações de biografias, seja de uma geração, seja de personagem ou mesmo movimento musical, nas quais as entrevistas são usadas comumente a nível informacional.

A pesquisa aqui apresentada tem a história oral como principal pilar. Assim, as entrevistas não aparecem apenas a nível de informação, mas como construtoras da narrativa que apresentamos.

Essa abertura dos narradores para a entrevista pode ser explicada por Alessandro Portelli (2016, p. 15):

É a abertura do historiador para a escuta e para o diálogo, e o respeito pelos narradores, que estabelece uma aceitação mútua baseada na diferença, e que abre o espaço narrativo para o entrevistador entrar. Do outro lado, é a disposição do entrevistado de falar e de se abrir em alguma medida que permite que os historiadores façam seu trabalho. E a abertura dos historiadores sobre eles mesmos e sobre o propósito de seu trabalho é um fator crucial na criação desse espaço.

É nítido que os depoentes viam uma importância em dar seus depoimentos, em explicar suas trajetórias para um pesquisador que estava ali para ouvir e entender de que forma os interlocutores se colocavam na história da música brasileira e como o grupo de que faziam parte tem importância nessa história. Muitos deles evidenciam um preconceito em relação às suas carreiras e também a falta de espaço. Trazem nas narrativas lembranças da família, da juventude e dos primeiros passos na vida artística. É partindo das lembranças que eles podem relembrar colegas que já se foram, mas tiveram importância em suas trajetórias. A narração é uma forma artesanal de comunicação. Ela não visa transmitir o “em si” do acontecido, mas o tece até atingir uma forma boa. Investe sobre o objeto e o transforma (BOSI, 1994, p. 88).

Os artistas nordestinos aqui pesquisados chegam com uma proposta estética. É possível ver, apesar das obras individuais, certas referências compartilhada por todos, uma influência plural que junta música nordestina, bossa nova e rock. O experimentalismo, uma influência instrumental significativa e uma valorização dos músicos. Eles quebram um paradigma trazendo uma nova roupagem da música feita por artistas nordestinos, roupagem essa que, infelizmente, não é valorizada hoje, como ressaltamos. O lado regional dos artistas do grupo que continuaram com certa projeção na mídia é o mais evocado. Eles têm uma unidade artística — o que não significa um trabalho hegemônico — que foi evidenciada nos projetos coletivos e nas parcerias, além de serem de uma geração que desenvolve suas redes de sociabilidade. Esses elementos são percebidos não apenas em seus trabalhos, mas também em suas memórias, em uma narrativa que, como observamos, não é hegemônica e, por vezes, apresenta fraturas e cisões entre as redes de sociabilidade.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2019, p. 121), ao escrever sobre os estudos prosopográficos, nos lembra que se durante muito tempo valorizamos a diferença, o sujeito é único. Mas por que deixar de lado as regularidades?

Se a historiografia é hoje o inventário das diferenças, a prosopografia permite inventariar traços comuns e divergentes que separam as vidas escolhidas para serem confrontadas. Inventariar e descrever esses traços comuns que se encontram nas vidas dos personagens, constitui a operação historiográfica propriamente dita, pois significa encontrar para além do episódico e do singular que supõe cada existência individual as regularidades discursivas e práticas, os rituais, os costumes, os hábitos, os códigos culturais e linguísticos, que seriam comuns a cada uma dessas existências, as permitiriam, definiriam e delimitariam.

Datas de nascimento, origem social e escolha profissional fazem com que esses artistas sejam parte de uma geração. Geração essa que ousou sair de seus estados em busca de um objetivo em comum: viver de música. Durante essa busca, trocas foram feitas, bem como parcerias e projetos coletivos que mostram um norte de proximidade entre eles. Essas aproximações foram mudando com o tempo. Após a década de 1980, parte desses artistas passou a se dedicar a outra carreira ou voltou para seu estado por falta de espaço no mercado fonográfico. Os que permaneceram nos grandes centros enfrentaram as mudanças das gravadoras, com um *cast* mais enxuto, com uma busca explícita pelo lucro, onde havia pouco espaço para o novo, o experimental, o diferente. Foi nos anos 1990 que esses artistas foram empurrados para o nicho “regional”. E, talvez, é por considerarem esse “nicho” algo aquém de suas trajetórias que alguns

artistas rechaçam o rótulo de movimento ou mesmo de grupo. Seus relatos são fontes essenciais para pensarmos de que forma eles surgem enquanto uma formação cultural. Além disso, nos permitem perceber a história a partir de outros prismas e visões. Entre os entrevistados, temos artistas que ficaram conhecidos em âmbito nacional e outros que interromperam suas carreiras ou, a partir de determinado momento, não tiveram mais espaço e, por isso, poder contar com essa pluralidade de narrativas nos ajuda a ter uma dimensão geral do que foi essa geração, que ainda tem pouco espaço na mídia e nas pesquisas.

Considerações finais

Os trabalhos que têm como mote central a história e a memória estão ganhando cada vez mais espaço no cenário atual. Já no fim da década de 1990, Janaína Amado (1997, p. 145) falava que a “difusão do gravador aliado ao interesse ao tempo presente transformaram a História Oral na metodologia histórica que possivelmente mais se tenha expandido nas últimas décadas”. Junto a esse crescimento, o historiador foi sendo colocado em uma posição não apenas de escritor da história, mas também de ouvinte. Diversas questões começaram a ser suscitadas, como intersecções de história e memória, a subjetividade e outros pontos, pelos quais até hoje historiadores que trabalham com entrevistas são questionados.

Margarida de Souza Neves (2009, p. 21), ao escrever sobre a associação entre a memória, a história e a cultura, nos lembra que isso está longe de constituir um procedimento simples:

E sua primeira condição é, sem dúvida, fugir da tentação reconfortante das definições positivas de cada um dos termos que conformam a tríade - história, memória e cultura -, que, por sua natureza polissêmica e sua utilização polifônica, não se deixam aprisionar na rigidez de fórmulas explicativas e parecem desafiar constantemente os que, como nós, pretendem pautar o exercício profissional pelo rigor acadêmico tanto quanto os que, na linguagem cotidiana, os utilizam com frequência para referir-se aos processos sociais, aos usos do passado, ao ensino e à pesquisa ou à rotina cotidiana, à vida familiar e ao relato da mais pessoal experiência.

Uma formação cultural que tem entre seus integrantes artistas oriundos da região Nordeste que migraram para o “Sul Maravilha” entre as décadas de 1970 e 1980 é o ponto central desta tese, que tem como guia as memórias e a história da cultura nacional. Partindo de 19 trajetórias de vida — Amelinha, Fagner, Ednardo, Cirino, Rodger Rogério, Fausto Nilo, Têti, Nonato Luiz, Ricardo Bezerra, Jorge Mello, Clodo, Climério, Terezinha de Jesus, Mirabô, Babal, Cátia de França, Geraldo Azevedo Robertinho de Recife e Xangai —, tentamos entender um momento de efervescência cultural que é, ainda hoje, pouco estudado em sua totalidade. Lembrando que a memória entrecruza polos que nos pareceriam antitéticos, como o individual e o coletivo, o tempo lembrado e o tempo da lembrança, a rememoração e o esquecimento. Ela nos traz, a partir das lembranças, fatos que não são revelados de outra forma e, ao mesmo tempo,

sublima pontos que pelo olhar do pesquisador seriam de grande importância. E é a memória desses artistas que nos orienta pela história dessa geração.

Se em um primeiro momento tentamos entender quais influências esses artistas tiveram da música em sua infância e de que maneira as redes de sociabilidade foram se formando — inicialmente em seus estados natais e, depois, nos grandes centros —, na sequência observamos muitos pontos em comum da memória dessa geração de cantores. Um exemplo é a multiplicidade de influências que fez com que tais artistas fossem plurais quando começaram suas produções. As memórias imbuídas de várias camadas de temporalidades descortinaram certos elementos que nos ajudam a entender de que maneira essa geração foi se conectando.

Em seguida, apresentamos um panorama da indústria fonográfica para compreender de que modo esses intérpretes pesquisados conseguiram entrar nesse mercado tão difícil. Junto com dados de pesquisa e técnicos, pudemos perceber de que maneira as gravadoras e outras mídias tentavam enquadrar os artistas em um nicho específico, o que pode ser visto partindo das memórias, capas de discos e clipes da televisão. Além disso, o capítulo trouxe a importância que a televisão tinha no mercado de bens de consumo no período estudado — se hoje a internet divide espaço com ela, naquela época era impossível desenvolver uma carreira a nível nacional sem que se fizesse presença na tela da TV.

A história do selo Epic no Brasil, que se confunde com a história dessa geração de cantores, nos elucida de que forma eles conseguiram, em um curto espaço de tempo, produzir uma infinidade de trabalhos. Por fim, nos possibilita entender a relação que esses artistas desenvolveram com o mercado fonográfico e de que maneira isso aparece em suas memórias. Há também algumas questões que surgem como desafios para os pesquisadores da área musical no país, como os dados das gravadoras, que não são acessíveis, o que nos impede de saber a vendagem de discos dos artistas — tanto o total quanto por estado. São dados que certamente nos ajudariam a compreender as dinâmicas das gravadoras em relação aos artistas.

Com uma produção vasta, os 19 artistas entrevistados gravaram dezenas de discos entre as décadas de 1970 e 1980. Essa produção serve de exemplo para entendermos quem são eles e de que forma conseguiram se posicionar no cenário cultural nos anos estudados. E foi aí que algumas perguntas surgiram: qual era o espaço que a música nordestina ocupava naquele momento? Quais mudanças apareceram com esses artistas? Um balanço de suas gravações e composições mostra a grande

proximidade entre eles, uma rede que foi sendo formada durante suas trajetórias. Assim, indicamos de que modo esses artistas desenvolveram parcerias para além de seus conterrâneos. Os projetos coletivos foram mote importante nesta tese, pois mostram que mesmo com suas carreiras sendo desenvolvidas individualmente, esses cantores se mantinham próximos nas décadas estudadas.

Por fim, tentamos responder à questão relacionada a como esses artistas se entendem e de que maneira constituem uma formação cultural. Isso, claro, depois de elucidarmos o conceito de movimento e de estudarmos outras formações culturais. Conforme a memória dos entrevistados, ficou perceptível que a maior parte deles não se considera pertencente a um grupo ou movimento, mas evidencia as redes sociais construídas. Quais questões, então, podemos levantar? A memória desses intérpretes foi evocada mais de quatro décadas depois do início de suas trajetórias artísticas. Se inicialmente os laços de proximidades eram fortes, hoje a maioria deles tem encontros esporádicos. Poucos continuaram nos grandes centros. A maior parte mora, atualmente, no Nordeste. O ser “identificado” como movimento ou grupo específico gera um senso de pertencimento, tanto que é comum ouvirmos de artistas ligados a certos grupos que inicialmente eles não se reconheciam como tal, mas que, com o passar dos anos e com o “selo de pertencimento”, ficaram menos combativos em relação ao pertencimento. É o caso de alguns precursores da bossa nova, como João Donato, que já tinha um trabalho quando o gênero despontou no país e depois foi considerado uma de suas influências. Atualmente, ele faz shows com artistas que estiveram ligados ao nascimento da bossa nova, como Roberto Menescal e Carlos Lyra.

O debate apresentado surge de uma percepção de que há um vazio na historiografia a respeito dos artistas aqui pesquisados. É evidente que usamos uma amostragem, mas essa formação cultural conta com mais indivíduos. O grupo de artistas aqui pesquisado traz uma nova estética para a música nordestina, pois operacionaliza uma mobilização de múltiplas influências que rompe com o Nordeste apresentado por uma geração anterior de artistas, como Luiz Gonzaga e João do Vale, e com o Nordeste apresentado pelos artistas ligados ao nacional popular na década de 1960. Apesar dos projetos individuais, é possível ver, nas décadas pesquisadas, a construção de uma rede de relações que possibilitam uma série de projetos coletivos, como *Soro*, *Massafeira* e as produções do selo Epic, narradas no terceiro capítulo. Para além disso, esses artistas surgem como compositores do cotidiano, sendo gravados por cantores não ligados ao grupo, portanto, sua produção reverbera em outros grupos e, com o tempo, é enraizada

na história da música nacional. Esse grupo traz uma ressignificação do Nordeste em seus trabalhos: um Nordeste visto por um prisma além daquele olhar viciado que enxergava a região como lugar de atraso.

Entender esse grupo como uma formação cultural é entender que, mais que as trajetórias individuais que eles desenvolveram, há também uma ligação em seus trabalhos, com eles bebendo das mesmas fontes, construindo obras coletivas e fazendo uma música nacional. O que merece destaque, uma vez que analisá-los enquanto formação cultural em nenhum momento quer dizer ligá-los ao “regional”, levando em conta que a questão de “regional” e “nacional” é construída através de uma relação de forças impostas pelo poder econômico de alguns estados. O tópico da região aparece como uma dualidade, em que a distinção que os fez ganhar atenção e espaço no primeiro momento depois os aprisionou. É uma preocupação visível na fala de muitos deles fazer esse reducionismo em relação às suas obras e, por isso, nas memórias, podemos ver as citações de momentos em que esses artistas passaram por situações de preconceito, tanto da mídia e do público de poder aquisitivo mais elevado quanto de parte da indústria musical. O preconceito em relação à região por diversas vezes foi transferido para os artistas. Cabe pensar que o que os constitui como grupo inicialmente e é utilizado como um denominador comum pelas gravadoras e imprensa, surgindo como seu diferencial, é o que os “limita” depois: passados os primeiros anos de suas trajetórias, vários desses artistas foram dispensados das gravadoras e seguiram outros rumos. Os que continuaram foram, como apontamos no trabalho, muitas vezes classificados como regionais e, como dissemos, em contraposição à MPB. Ainda há muito para se pensar, como, por exemplo, por que artistas como os baianos ligados ao tropicalismo acabaram diluídos entre os artistas pertencentes à sigla e outros foram categorizados como regionais. E, ainda, pensar no trabalho das gravadoras em reforçar as categorias para atingir o que consideravam ser diferentes nichos de público.

Longe de querer homogeneizar os artistas, este trabalho tem por objetivo mostrar um grupo plural, com diretrizes parecidas, que bebe de diversas fontes musicais e que traz uma nova estética e sonoridade para a música brasileira. Um grupo de artistas nordestinos ocupando o horário nobre sem a indumentária de Luiz Gonzaga e sem as letras sobre as agruras do povo nordestino cantadas por João do Vale. Um grupo cantando um Nordeste que tinha dentro de seus estados divesos climas, não só a seca, trazendo aspectos da cultura e da intelectualidade local para os grandes centros.

Não é estranho perceber, assim, que parte desses artistas entrevistados seguiu carreira dentro das universidades como docente. Outros abandonaram as carreiras de formação e se dedicaram à vida artística, sendo cronistas de seu tempo. Os trabalhos sobre esses cantores aparecem de forma pontual e ainda há muito para ser investigado. Este trabalho é apenas um passo para que possa ser construído um caleidoscópio que traga à tona o emaranhado de histórias dessa geração de artistas que ousou sair de seus estados para buscar seguir carreira artística.

Partindo dessa vida ligada às universidades, foi perceptível ver a importância que esses artistas davam à pesquisa que os tinha como figura central. Mesmo quando não concordavam com certas hipóteses, eles faziam questão de compartilhar suas memórias e, ao mesmo tempo, de frisar a queixa de, por muitas vezes, serem relegados ao esquecimento na história da música brasileira. Quer dizer, suas memórias fazem contraponto com a memória nacional que evidencia pouco a década de 1970 e dá destaque, nos anos 1980, ao rock, deixando de lado vários momentos da história da nossa música. E é partindo dessas memórias e da vasta obra que deixamos aqui uma pequena contribuição dessa história, na esperança de que novos pesquisadores se debrucem pela história dessa geração e desses artistas.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. “Sobre a Música Popular”. In: Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática. *Grandes Cientistas Sociais*, nº 54, org. Gabriel Conh, 1986.

AGUIAR, Ronaldo Conde. *As Divas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

_____. *Os Reis da Voz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

ALBIN, Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado: Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ALBUQUERQUE, JÚNIOR. Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história*. São Paulo: Intermeios, 2019.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de. Práticas de história pública: O movimento social e o trabalho de história oral. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo (org.). *História Pública no Brasil: Sentidos e Itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

ALONSO, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *Cowboys do Asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira*.

Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

AMADO, Janaína. A Culpa Nossa de Cada dia: Ética e História Oral. *Projeto História*, São Paulo, (15), abr. 1997.

ARAÚJO, Paulo César. *Eu Não Sou Cachorro, Não*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ASSMANN, Aleida. *Espaços de Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas/SP: Editora UNICAMP. 2011.

BACAL, Tatiana; COELHO, Frederico Oliveira; NAVES, Santuza Cambraia (org.). *MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BACKZO, Bronislaw. A imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (org.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, v. 5, p. 296-331, 1985.

BAIA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da Música Popular no Brasil*. Uberlândia: EDUFU, 2015

BAHIANA, Ana Maria. A “linha evolutiva” prossegue - A música dos universitários. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos: 1974-1983: A Explosão da Música Pop no Brasil*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Mariera de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BURKE, Peter. *O Que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

BRITO. Eleonoa Zicari. Rebeldes, alienados ou o que? A Jovem Guarda nas narrativas midiáticas dos anos 60. In: BRITO, Eleonora Zicari, PACHECO, Mateus; ROSA, Rafael(org.). *Sinfonia em prosa: diálogos da história com a música*. São Paulo: Intermeios, 2013.

BRITTOS, Valério; BOLAÑO, César(orgs.). *Rede Globo: 40 Anos de Poder e Hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.

BRYAN, Guilherme; VILLARI, Vicent. *Teletema*. São Paulo: Dash, 2014.

CABRAL, Sérgio. *Nara Leão Uma Biografia*. Rio de Janeiro: Lazuli, 2008.

CÂMARA, Leide. *Dicionário da música do Rio Grande do Norte*. Natal(RN): Ed. Do autor, 2001.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. Perspectiva: São Paulo, 1968.

CAPELATO, Maria Helena; MOTA, Carlos Guilherme. *História da Folha de São Paulo (1921-1981)*. São Paulo: Impres, 1980.

CAPELATO, Maria Helena. História do Tempo Presente: a grande imprensa como fonte e objeto de estudo. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *História do Tempo Presente*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

CARVALHO, Alessandra. “Contando a História” da Ditadura Civil-Militar: grande imprensa e a construção da memória no Brasil democrático. In: QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise (org.). *Histórias e Memórias das Ditaduras no Século XX Volume I*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2015.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

COELHO, Tiago da Silva. *Migração Nordestina na Brasil Varguista: diferentes olhares sobre a trajetória dos retirantes*. Porto Alegre, 2012. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

CÓRDOVA, Magno Cirqueira. *Rompendo as entranhas do chão: cidade e identidade de migrantes do Ceará e do Piauí na MPB dos anos 70*. Brasília, 2006. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de Brasília.

COSTA, Armando; VIANNA FILHO, Oduvaldo; PONTES, Paulo. *Opinião: Texto Completo do Show*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

DANTAS, Mirabô. *Umas histórias outras canções*. Natal (RN): [S.N.]. 2006.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *História do Tempo Presente*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

DIAS, Márcia Tosta. Rede Globo e Indústria Fonográfica: um negócio de sucesso. In: BRITTOS, Valério; BOLAÑO, César. *Rede Globo: 40 Anos de Poder e Hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.

_____. *Os Donos da Voz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

DINIZ, Sheyla Castro; PARANHOS, Adalberto. História e historiografia da música popular brasileira: ponte Rio-Minas - a Bossa Nova nas Gerais. *Horizonte Científico*, v. 1, p. 1-22, 2008.

DOSSE, François. *História e Ciências Sociais*. Bauru: Edusc: 2004.

_____. *O desafio biográfico: Escrever uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DRUMMOND, Carlos Eduardo; NOLASCO, Marcio. *Caetano: uma biografia: a vida de Caetano Veloso, o mais doce bárbaro dos trópicos*. São Paulo: Seoman, 2017.

ECHEVERRIA, Regina. *Gonzaguinha e Gonzagão: Uma História Brasileira*. São Paulo: Leya, 2012.

_____. *Raimundo Fagner: quem me levará sou eu*. Rio de Janeiro: Agir, 2019.

EDNARDO (org.). *Massafeira 30 anos: Som, Imagem, Movimento, Gente*. Fortaleza: Edições Musicais, 2010.

FAOUR, Rodrigo. *Ângela Maria*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

FERREIRA, Mauro. Texto do Box: *O Grande Encontro- Edição Especial 10 anos de Sucesso*. Sony Music. 2006.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. São Paulo: Global, 2004.

FONTES, Paulo. *Um Nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945-66)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

FRÓES, Marcelo. Texto do Encarte do Box Comemorativo *Zé Ramalho*. Sony Music. 2003.

GARCIA, Carlos. *O que é nordeste brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito por dizer: O Clube da Esquina como formação cultural*. Belo Horizonte, 2000. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

_____. *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. Belo Horizonte, 2006. Tese (Doutorado em História) Faculdade Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

GARCIA, Miliandre. Contra a censura, pela cultura: a construção da unidade teatral e a resistência cultural à ditadura militar no Brasil. *ArtCultura* (UFU), v. 14, p. 103-121, 2012.

_____. Show Opinião: quando a MPB entra em cena (1964-1965). *História (São Paulo)*, v. 37, p. 2018,

GAVIN, Charles. *A peleja do diabo com o dono do céu (1979): Zé Ramalho: entrevistas a Charves Gavin*. Rio de Janeiro: Imã/Livros de Criação, 2015.

GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (org.). *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GONÇALVES, Wellington Bueno. *Manoel de Barros: o poeta das coisas sem importância. Uma poesia sobre nada*. Curitiba 2012. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira) Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular, 1945-1950*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *História e Audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

Deus e o Diabo na Terra de Sérgio: A perseguição pela trilha. In: *Esse Mundo é Meu: As artes de Sérgio Ricardo*. HAGEMEYER, Rafael; SARAIVA, Daniel (org.). Curitiba: Appris, 2018.

HALL, Stuart. *Da Diáspora Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HAMBURGER, Esther. *Anos 70: Trajetórias - Teleficação nos anos 70: Interpretação da Nação*. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2006.

HAUDENSCHILD, André Rocha. -Sul maravilha-: experiências diaspóricas nordestinas na música popular brasileira das décadas de 1960 e 1970. *ArtCultura Revista de História, Cultura e Arte Uberlândia*, 2017.

HERMETO, Miriam. “Olha a Gota que Falta” *Um Evento no Campo Artístico-Intelectual Brasileiro (1975-1980)*. Tese (programa de História) UFMG: Belo Horizonte, 2010.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos O Breve Século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Tempos Fraturados. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

A Invenção das Tradições. São Paulo: Paz e Terra, 2015

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 7ª ed. Campinas. SP: Editora Unicamp, 2013.

LORIGA, Sabina. *O pequeno x: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LUNARDI, Rafaela. *Em Busca do Falso Brilhante*. São Paulo: Intermeios, 2015.

MAGALHÃES, Valéria Barbosa de (org.) *História Oral e migrações: método, memória, experiências*. São Paulo: Letra e Voz, 2017.

MATTOS, Fernando; SIMÕES, Cassiano Ferreira. Elementos histórico-regulatórios da televisão brasileira. In: BRITTOS, Valério; BOLAÑO, César. *Rede Globo: 40 Anos de Poder e Hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.

MEDEIROS, Jotabê. *Belchior - Apenas um rapaz latino-americano*. São Paulo: Todavia, 2017.

MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais Uma Parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

MENESES, Sônia. As dimensões públicas da história: sobre pensar a memória e o esquecimento na era do Google. In: SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo; RIOS, Kênia Sousa (org.). *Tempo, Cultura e Memória*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2016.

- MIDANI, André. *Do Vinil ao Download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- MILANI, Vínicius Tadeu. *Entre o som e a cena: as afinidades tropicalistas na canção de Caetano Veloso e no teatro de José Celso Martinez Corrêa (1966-1968)*. Curitiba, 2020. Dissertação (Mestrado em Sociologia) Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.
- MONTEIRO, Denilson. *Chacrinha A Biografia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea*. Revista ArtCultura. Uberlândia: EDUFU. 2008
- _____. *Indústria Fonográfica um Estudo Antropológico*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- _____. *História & Música: História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- _____. *A Síncopa das Idéias. A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____. *1964 História do Regime Militar*. São Paulo: Contexto, 2014.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NEVES, Margarida de Souza. Nos compassos do tempo. A história e a cultura da memória. In: SOIHET, Rachel; ALMEIDA, Maria Regina de; AZEVEDO, Cecília; GONTIJO, Rebeca. *Mitos, projetos e práticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- NILO, Fausto. Minha memória da Massafeira. In: EDNARDO (org.). *Massafeira 30 anos: Som, Imagem, Movimento, Gente*. Fortaleza: Edições Musicais, 2010.
- NUZZI, Vitor. *Geraldo Vandré Uma Canção Interrompida*. São Paulo: Kuarup, 2015.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAIVA, Eduardo. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. Disponível em:

<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>. Acesso em 25 de julho de 2017.

PASCHOAL, Marcio. *Pisa na Fulô mas não Maltrata O Carcará. Vida e Obra de João do Vale*. Rio de Janeiro, 2012.

PATAI, Daphne. *História oral, feminismo e política*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PESSAVENTO, Sandra Jatahy. *História e Cultura*. Belo Horizonte: Atênica, 2008.

PIMENTEL, Mary. *Terral dos Sonhos*. Fortaleza: Banco do Nordeste; Editora ArteBrasil, 2006.

PORTELLI, Alessandro. *História Oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

RESENDE, Haroldo. Kukukaya: Um grito de amor, um grito de dor. In: SANTHIAGO, Ricardo (org.). *História oral e arte: Narração e criatividade*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas, Editora Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. São Paulo: Record, 2000.

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)*. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Ceará, 2017.

ROGÉRIO, Pedro. *Pessoal do Ceará*. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

_____. *A viagem como princípio na formação do habitus dos músicos que na década de 1970 ficaram conhecidos como “Pessoal do Ceará”*. Fortaleza, 2011. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal do Ceará.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROUSSO, Henry. Sobre história do tempo presente: entrevista com o historiador Henry Rousso, por Sílvia Maria Fávero Arend e Fabio Macedo. Florianópolis: *Tempo e Argumento*, 2009.

ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. *A greve no masculino e no feminino: Osasco, 1968*. São Paulo: Letra e Voz, 2014.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CALVACANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (org.). *Outras Conversas Sobre os Jeitos da Canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SANTOS, Caroline Lima. A Disputa do Imaginário: as representações do cangaço no cinema nacional (1950). *Revista Domínios da Imagem*. Londrina. Ano I. N.1 – Nov., 2007.

SARAIVA, Daniel Lopes. Vento Nordeste: A explosão da música popular Nordestina nas décadas 1970 e 1980 através da memória de Terezinha de Jesus. In: *II Seminário Internacional História do Tempo Presente*, 2014, Florianópolis. II SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, 2014.

_____. Sotaque: a memória de infância de três artistas nordestinos. *HISTÓRIA ORAL*, v. 20, p. 125-147, 2017.

_____. *Nara Leão: trajetória, engajamento e movimentos musicais*. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

_____. Um SR. Talento: Sérgio Ricardo- Da Bossa Nova à Canção Engajada. In: *Esse Mundo é Meu: As artes de Sérgio Ricardo*. HAGEMEYER, Rafael; SARAIVA, Daniel (org.). Curitiba: Aprris, 2018.

SANTHIAGO, Ricardo. História oral e as artes: Percursos, possibilidade e desafios. *História Oral*, Rio de Janeiro, v.16, n. 1, p. 155-87, 2013.

SCHNEIDER, Marco. *A Dialética do Gosto: Informação, Música e Política*. Rio de Janeiro: Ed. Circuito, 2015.

SCHMIDT, Benito Bisso. *Flavio Koutzii: Biografia de um militante*. Porta Alegre: Libretos, 2017.

SCHWARCZ, Lilian; STARLING, Heloisa. *Brasil: Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal Fechado: A Música Popular Brasileira Sob Censura (1937-45/1969/78)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SILVA, Walter. *Vou te Contar: História de Música Popular Brasileira*. São Paulo: Códex, 2002.

SMITH, Richard Cândida. *Circuitos de subjetividade: História oral, o acervo e as artes*. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

SIRINELLI, Jean-Françoise. A Geração. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína(org.) *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

_____. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2014

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2012.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 2013.

TRAVERSO, E. Historia y memoria: notas sobre un debate. In: FRANCO, M.; LEVIN, F. *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 2007. p.67-96

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. 3ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VICENTE, Eduardo. *Música e Disco no Brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) USP, São Paulo, 2002.

_____. *Segmentação e consumo: a produção fonográfica*. In: ArtCultura. N. 16. Uberlândia: EDUFU, 2008.

VIEIRA, Renato. Texto do box: *Tudo Outra Vez- Belchior*. Warner Music. 2018.

VILAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

VISACOVSKY, Sergio. El Temor A Escribir Sobre Historias Sagradas. In: FREDERIC, Sabina; SOPRANO, Germán(org.) *Cultura y política em etnografías sobre la Argentina*; Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Televisão [Tecnologia e forma cultural]*. São Paulo: Boitempo, 2016.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZAN, José Roberto. Regras da arte e da política: a propósito da música popular brasileira nos anos 60. In: *XXV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS)*. São Paulo: ANPOCS, 2001. v. XXV. p. 127-127.

Periódicos

O Globo. 26 de set. 1969.

O Globo. 10 de jun. 1972.

O Globo. 19 de mai. 1973.
O Globo. 09 de abr. 1973.
O Globo. 18 de ago. 1977.
O Globo. 18 de nov. 1981.
O Globo. 15 de mai. 1985.
O Globo. 30 de out. 1988
O Globo. 23 de jun. 1989.
O Globo. 01 de jan. 2019.
ALMEIDA, Miguel de. Folha de S.Paulo. 04 de out. 1984.
ARAGÃO, Diana. O Globo. 10 de nov. 1988.
BAHIANA, Ana Maria. O Globo. 17 de mai. 1976.
BAHIANA, Ana Maria. O Globo. 08 de set. 1977.
BAHIANA, Ana Maria. O Globo. 20 de ago. 1977.
BAHIANA, Ana Maria. O Globo. 12 de abr. 1978.
BAHIANA, Ana Maria. O Globo. 21 de nov. 1982.
BAHIANA, Ana Maria. O Globo. 14 de mar. 1984.
CABRAL, Sérgio. O Globo. 14 de ago. 1977.
CANANÉA, André. Correio das Artes. Dez. de 2019.
DIAS, Mauro. O Globo. 20 de mai. 1987.
FERNANDO, Anibal. Folha de S.Paulo. 21 de set. 1972.
FERREIRA, Mauro. O Globo. 16 de jul. 1996.
LANCELLOTTI, Sílvio. Folha de S.Paulo. 17 de dez. 1981.
LICHOTE, Leonardo. O Globo. 28 de set. 2010.
LICHOTE, Leonardo. O Globo. 17 de set. 2015.
MENDES, Antônio José. O Globo. 01 de mai. 1977.
MOTTA, Nelson. O Globo. 13 de jun. 1976.
MOTTA, Nelson. O Globo. 16 de mar. 1977.
MOTTA, Nelson. O Globo. 12 de out. 1977.
MOTTA, Nelson. O Globo. 11 de abr. 1978.
MOTTA, Nelson. O Globo. 18 de abr. 1978.
MOTTA, Nelson. O Globo. 25 de mai. 1978.
MOTTA, Nelson. O Globo. 25 de jun. 1978.
MOTTA, Nelson. O Globo. 25 de jan. 1979.
MOTTA, Nelson. O Globo. 23 de mai. 1979.

MOTTA, Nelson. O Globo. 24 de mai.1979.
 MOTTA, Nelson. O Globo. 07 de jun. 1979.
 MOTTA, Nelson. O Globo. 21 de out. 1980.
 MOTTA, Nelson. O Globo. 07 de out. 1981.
 SANCHES, Pedro Alexandre. Folha de S.Paulo. 14 de set. 1999.
 SOARES, Dirceu. Folha de S.Paulo. 29 de set. 1980.

Entrevistas feitas para a tese

Amelinha. [Nov. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Niterói, 13 de nov. 2013.
 Babal. [Jul. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Natal, 27 de jun. 2013.
 Cátia de França. [Jun. 2014]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. São Pedro da Serra, 07 de jun. 2014.
 Cirino. [Set. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Fortaleza, 27 de set. 2013.
 _____. [Mai. 2017] Entrevistador Daniel Lopes Saraiva. Fortaleza, 12 de mai. 2017.
 Climério e Clodo. [Set. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Brasília, 11 de set. 2013.
 _____. [Nov. 2017]. Entrevistador Daniel Lopes Saraiva. Brasília 22 de nov. 2017.
 Ednardo. [Ago. 2014]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Rio de Janeiro, 21 de ago. 2014.
 Fagner. [Mai. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Natal, 03 de mai. 2013.
 Fausto Nilo. [Set. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Fortaleza, 30 de set. 2013.
 Geraldo Azevedo. [Abr. 2014]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Belo Horizonte. 03 de abr. 2014.
 Jorge Mello. [Dez. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. São Paulo, 03 de dez. 2013.
 Mirabô Dantas. [Jul. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Natal, 25 de jul. 2013.
 Nonato Luiz. [Set. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Fortaleza, 30 de set. 2013.
 Ricardo Bezerra. [Set. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Fortaleza, 28 de set. 2013.
 Rodger. [Set. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Fortaleza, 28 de set. 2013.

Robertinho de Recife. [Jun. 2018]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Rio de Janeiro, 19 de jun. 2018.

Terezinha de Jesus. [Jul. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Natal, 25 de jul. 2013.

Téti. [Out. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Fortaleza, 01 de out. 2013.

Xangai. [Fev. 2016]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Salvador, 15 de fev. 2016.

Outras entrevistas

José Carlos Capinam. [Abr. 2014]. Entrevistador Daniel Lopes Saraiva. Salvador, 03 de abr. 2014.

Zé Ramalho. [Out. 2019]. Entrevista ao programa Conversa com Bial. Rede Globo, 04 de out. 2019.

Arquivos

Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope). Fotos digitais cedidas pela Prof. Dra. Sílvia Maria Jardim Brügger, no Arquivo Edgard Leuenroth, da UNICAMP, onde estão arquivadas.

Sites

<https://acervo.folha.com.br/index.do>

<https://acervo.oglobo.globo.com/>

www.sindmusi.org.br

<https://www.ibge.gov.br/pt/inicio.html>

<https://immub.org/>

<https://www.latingrammy.com/pt>

Anexos

Anexo 1: Venda da indústria fonográfica nacional por milhões de unidade- de 1966 a 1990

| ANO | Comp. | Comp. | LP | LP | K7 | K7 | CD | | CD | Total | Var. |
|-----|-------|-------|----|----|----|----|----|--|----|-------|------|
|-----|-------|-------|----|----|----|----|----|--|----|-------|------|

| | Simp. | Duplo | | Econ. | | Duplo | | | Single | | % |
|------|-------|-------|------|-------|------|-------|-----|--|--------|------|--------|
| 1966 | 3,6 | 1,5 | 3,8 | - | - | - | - | | - | 5,5 | - |
| 1967 | 4,0 | 1,7 | 4,5 | - | - | - | - | | - | 6,4 | 16,4% |
| 1968 | 5,4 | 2,4 | 6,9 | - | 0,02 | - | - | | - | 9,5 | 48,4% |
| 1969 | 6,7 | 2,3 | 6,7 | - | 0,09 | - | - | | - | 9,8 | 3,1% |
| 1970 | 7,4 | 2,1 | 7,3 | - | 0,2 | - | - | | - | 10,7 | 9,2% |
| 1971 | 8,6 | 2,8 | 8,7 | - | 0,5 | - | - | | - | 13,0 | 21,5% |
| 1972 | 9,9 | 2,6 | 11,6 | - | 1,0 | - | - | | - | 16,8 | 29,2% |
| 1973 | 10,1 | 3,2 | 15,3 | - | 1,9 | - | - | | - | 21,6 | 28,6% |
| 1974 | 8,3 | 3,6 | 16,2 | - | 2,9 | 0,03 | - | | - | 23,1 | 6,9% |
| 1975 | 8,1 | 5,0 | 17,0 | - | 4,0 | 0,08 | - | | - | 25,4 | 9,9% |
| 1976 | 10,3 | 7,1 | 24,5 | - | 6,5 | 0,1 | - | | - | 36,9 | 45,3% |
| 1977 | 8,8 | 7,2 | 19,8 | 8,4 | 7,3 | 0,1 | - | | - | 40,9 | 10,8% |
| 1978 | 11,0 | 5,9 | 23,8 | 10,1 | 8,0 | 0,2 | - | | - | 47,7 | 16,6% |
| 1979 | 12,6 | 4,8 | 26,3 | 12,0 | 8,3 | 0,2 | - | | - | 52,6 | 10,3% |
| 1980 | 11,2 | 4,0 | 23,8 | 10,8 | 7,1 | 0,2 | - | | - | 47,0 | -10,6% |
| 1981 | 6,9 | 2,4 | 17,6 | 10,6 | 5,8 | 0,06 | - | | - | 37,2 | -20,8% |
| 1982 | 8,8 | 2,3 | 26,9 | 13,1 | 9,0 | 0,1 | - | | - | 52,8 | 41,9% |
| 1983 | 6,4 | 1,3 | 24,4 | 11,9 | 8,5 | 0,4 | - | | - | 47,8 | -9,5% |
| 1984 | 4,7 | 1,2 | 20,3 | 10,2 | 7,5 | 0,02 | - | | - | 40,0 | 16,3 |
| 1985 | 2,6 | 1,7 | 22,4 | 10,1 | 8,4 | 0,01 | - | | - | 42,3 | 5,7% |
| 1986 | 1,6 | 0,5 | 33,4 | 22,9 | 15,9 | 0,01 | - | | - | 72,9 | 72,3% |
| 1987 | 0,3 | 0,2 | 41,8 | 13,4 | 17,1 | 0,1 | 0,2 | | - | 72,8 | -0,1% |
| 1988 | 0,01 | 0,1 | 34,9 | 7,8 | 12,5 | 0,1 | 0,7 | | - | 56,0 | -23,1% |
| 1989 | - | 0,07 | 48,5 | 8,2 | 17,8 | 0,1 | 2,2 | | - | 76,8 | 37,1% |
| 1990 | - | - | 28,0 | 3,4 | 8,8 | 1,0 | 3,9 | | - | 45,1 | -41,3% |

ABPD(*apud* VICENTE, 2002, p. 294-295)

Anexo II: Referências discográficas: Discos gravados pelos artistas pesquisados nas décadas de 1970 e 1980⁹⁴

Alceu Valença QUADRAFÔNICO

Gravadora: Copacabana

Ano: 1972

Artistas: Alceu Valença / Geraldo Azevedo

- 1 Me Dá Um Beijo (Alceu Valença)
- 2 Virgem Virginia (Alceu Valença/Geraldo Azevedo)
- 3 Mister Mistério (Geraldo Azevedo)
- 4 Novena (Geraldo Azevedo/Marcus Vinicius)
- 5 Cordão do Rio Preto (Alceu Valença)
- 6 Planetário (Alceu Valença)
- 7 Seis Horas (Alceu Valença)
- 8 Erosão (Alceu Valença)
- 9 78 Rotações (Alceu Valença/Geraldo Azevedo)
- 10 Talismã (Geraldo Azevedo/Alceu Valença)
- 11 Ciranda de Mãe Nina (Alceu Valença)
- 12 Horrível (Alceu Valença)

MOLHADO DE SUOR

Gravadora: Som Livre

Ano: 1974

Artista: Alceu Valença

- 1 Borboleta (Alceu Valença)
- 2 Punhal de Prata (Alceu Valença)
- 3 Dia Branco (Alceu Valença)

⁹⁴ A discografia aqui apresentada teve como fonte de consulta o site do Instituto Memória Musical Brasileira <<https://immub.org/>>. Acesso em julho de 2019.

- 4 Cabelos Longos (Alceu Valença)
- 5 Chutando Pedras (Alceu Valença)
- 6 Molhado de Suor (Alceu Valença)
- 7 Mensageira dos Anjos (Alceu Valença)
- 8 Papagaio do Futuro (Alceu Valença)
- 9 Dente de Ocidente (Alceu Valença)
- 10 Pedras de Sal (Alceu Valença)

VIVO

Gravadora: Som Livre

Ano: 1976

Artista: Alceu Valença

- 1 Casamento da Raposa Com o Rouxinol (Alceu Valença)
- 2 Descida da Ladeira (Alceu Valença)
- 3 Edipiana Nº 1 (Alceu Valença/Geraldo Azevedo)

Emboladas (Treme Terra/Beija-Flor)

Participação: Zé Ramalho

- 4 Você Pensa (Alceu Valença)
- 5 Punhal de Prata (Alceu Valença)
- 6 Pontos Cardeais (Alceu Valença)
- 7 Papagaio do Futuro (Alceu Valença)

Emboladas (Treme Terra/Beija-Flor)

Participação: Zé Ramalho

- 8 Sol E Chuva (Alceu Valença)

ESPELHO CRISTALINO

Gravadora: Som Livre

Ano: 1977

Artista: Alceu Valença

- 1 Agalopado (Alceu Valença)

- 2 Maria dos Santos (Alceu Valença/Don Tronxo)
- 3 Anjo de Fogo (Alceu Valença)
- 4 Veneno (Alceu Valença/Rodolfo Aureliano)
- 5 Espelho Cristalino (Alceu Valença)

Participação: Emmanuel Cavalcanti

Refrão do folclore alagoano na resposta ao coco de embolar

- 6 Eu Sou Você (Alceu Valença)
- 7 A Dança das Borboletas (Alceu Valença/Zé Ramalho)
- 8 Sete Léguas (Alceu Valença)

CORAÇÃO BOBO

Gravadora: Ariola

Ano: 1980

Artista: Alceu Valença

- 1 Coração Bobo (Alceu Valença)
- 2 Gato na Noite (Alceu Valença/Sebastião Lopes)

Refrão de Sebastião Lopes

- 3 Vem Morena (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
- 4 Xô Saudade (Alceu Valença)
- 5 Solibar (Alceu Valença/Carlos Penna Filho)
- 6 Na Primeira Manhã (Alceu Valença)
- 7 Como Se Eu Fosse Um Faquir (Alceu Valença)
- 8 Cintura Fina (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
- 9 Eu Te Amo (Alceu Valença)
- 10 A Moça E O Polvo (Alceu Valença)
- 11 Coração Bobo (Alceu Valença)

CINCO SENTIDOS

Gravadora: Ariola

Ano: 1981

Artista: Alceu Valença

- 1 Quando Eu Olho Para o Mar (Alceu Valença)
- 2 Cabelo no Pente (Alceu Valença/Vicente Barreto)
- 3 Fé na Perua (Zé da Flauta/Alceu Valença)
- 4 Guerreiro (Alceu Valença)
- 5 Arreio de Prata (Tito Lívio/Rodolfo Aureliano)
- 6 Cinco Sentidos (Alceu Valença)
- 7 Tirana (Vicente Barreto/Alceu Valença)
- 8 Porto da Saudade (Alceu Valença)

Refrão do Folclore Nordestino

- 9 Seixo Miúdo (Alceu Valença)

CAVALO DE PAU

Gravadora: Ariola

Ano: 1982

Artista: Alceu Valença

- 1 Rima Com Rima (Alceu Valença)
- 2 Tropicana (Morena Tropicana) (Alceu Valença/Vicente Barreto)
- 3 Como Dois Animais (Alceu Valença)
- 4 Pelas Ruas Que Andei (Alceu Valença/Vicente Barreto)
- 5 Martelo Alagoano (Alceu Valença)
- 6 Lava Mágoas (Dominguinhos/Alceu Valença)
- 7 Cavalo de Pau (Alceu Valença)
- 8 Maracatu (Alceu Valença/Ascenso Ferreira)

ANJO AVESSE

Gravadora: Barclay/Ariola

Ano: 1983

Artista: Alceu Valença

- 1 Marim dos Caetés (Alceu Valença)

- 2 Anunciação (Alceu Valença)
- 3 Rouge Carmin (Alceu Valença)
- 4 Balança Coreto (Alceu Valença)
- 5 Escorregando no Pífano (Alceu Valença/Zé da Flauta)
- 6 Filhos da Fonte (Alceu Valença)
- 7 Batendo Tambor (Alceu Valença)

Participação: Clementina de Jesus

- 8 Trovada (Alceu Valença)
- 9 Anjo Averso (Carlos Fernando)

MÁGICO

Gravadora: Barclay/Ariola

Ano: 1984

Artista: Alceu Valença

- 1 Cambalhotas (Alceu Valença)
- 2 Dia Branco (Alceu Valença)
- 3 Casaca de Couro (Mourão) (Alceu Valença)
- 4 Rajada de Vento (Zé da Flauta/Alceu Valença)
- 5 Solidão (Alceu Valença)
- 6 Que Grilo Dá (Rock de Repente) (Alceu Valença)
- 7 A Menina dos Meus Olhos (Bubuska)
- 8 Moinhos (João Fernando/Alceu Valença)
- 9 Maracatu Colonial (Alceu Valença) Instrumental

ESTAÇÃO DA LUZ

Gravadora: RCA Victor

Ano: 1985

Artista: Alceu Valença

- 1 Estação da Luz (Alceu Valença)
- 2 Balanço De Rede (Don Tronxo/Alceu Valença)

- 3 Sino de Ouro (Alceu Valença)
- 4 Chuva de Cajus (Alceu Valença)
- 5 Olinda (Alceu Valença)
- 6 Sonhos de Valsa (Alceu Valença)
- 7 Chego Já (Alceu Valença)
- 8 Bom Demais (J. Michiles)
- 9 Olinda - Sonhos de Valsa (Alceu Valença)
- 10 De Corpo Inteiro (Um Berro D'água) (Alceu Valença/Rubem Valença Filho)

AO VIVO

Gravadora: Barclay/Ariola

Ano: 1985

Artista: Alceu Valença

- 1 Guerreiro (Alceu Valença)
- 2 Cavalo de Pau (Alceu Valença)
- 3 No Balanço da Canoa (Toinho de Alagoas)
- 4 Talismã (Geraldo Azevedo/Alceu Valença)
- 5 Casinha de Buinha (Alceu Valença)
- 6 Eu Te Amo (Alceu Valença)
- 7 Pelas Ruas Que Andei (Alceu Valença/Vicente Barreto)
- 8 Rainha de Tamba (Zé do Norte)
- 9 Fé na Perua (Zé da Flauta/Alceu Valença)

Papagaio do Futuro (Alceu Valença)

Ziguezague (Alberto Paz/Edson Menezes)

Deixa Isso Pra Lá (Alberto Paz/Edson Menezes)

- 10 Lenha no Fogo (Carlos Fernando)
- 11 Pelas Ruas Que Andei (Alceu Valença/Vicente Barreto)

RUBI

Gravadora: RCA Victor

Ano: 1986

Artista: Alceu Valença

- 1 No Romper da Aurora (Alceu Valença)
- 2 Cheiro da Saudade (Alceu Valença)
- 3 Amor Covarde (Alceu Valença)
- 4 Senhora Dona (Alceu Valença)
- 5 Rubi (Alceu Valença/Rubem Valença Filho)
- 6 Me Segura Senão Eu Caio (J. Michiles)
- 7 Amiga de Graça (Alceu Valença)
- 8 Mar de Amor Menina (Galope Raso) (Bubuska)
- 9 Alga Marinha (Alceu Valença)
- 10 Amigo da Arte (Alceu Valença)

LEQUE MOLEQUE

Gravadora: BMG-Ariola

Ano: 1987

Artista: Alceu Valença

- 1 Bobo da Corte (Alceu Valença)
- 2 Amor Que Fica (Alceu Valença)
- 3 Romance da Bela Inês (Alceu Valença)
- 4 Maria Sente (Alceu Valença)
- 5 O P da Paixão (Alceu Valença)
- 6 Leque Moleque (Alceu Valença/Carlos Fernando)
- 7 Girassol (Alceu Valença)
- 8 Quando Eduim Desce a Ribeira (Alceu Valença)
- 9 Iris (Alceu Valença)
- 10 Sonhei de Cara (Alceu Valença/Rubem Valença Filho/Don Tronxo)

OROPA, FRANÇA E BAHIA

Gravadora: BMG-Ariola

Ano: 1989

Artista: Alceu Valença

- 1 Marim dos Caetés (Alceu Valença)
- 2 Nas Portas dos Cabarés (Antônio Lidio Faustino)
- 3 Romance da Bela Inês (Alceu Valença)
- 4 Perfidia (Alberto Dominguez/Vrs. Lamartine Babo)
- 5 Roda e Avisa (J. Michiles/Édson Rodrigues)
- 6 Bobo da Corte (Alceu Valença)
- 7 Amor Que Fica (Alceu Valença)
- 8 Maria Sente (Alceu Valença)
- 9 Senhora Dona (Alceu Valença)
- 10 Oropa, França e Bahia (Ascenso Ferreira/Alceu Valença)

Poema de Ascenso Ferreira e Música de Alceu Valença

Amelinha

FLOR DA PAISAGEM

Gravadora: CBS

Ano: 1977

Artista: Amelinha

- 1 Santo e Demônio (Fagner/Ricardo Bezerra)
- 2 Ponta de Espinho (Ednardo)
- 3 Acalmar-se (Ednardo/Brandão)
- 4 Aprender a Voar (Beto Mello)
- 5 Depende (Fagner/Abel Silva)
- 6 Cintura Fina (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
- 7 Senhora Dona (Brandão/Petrúcio Maia)
- 8 Flor da Paisagem (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 9 Pobre Bichinho (Fagner)
- 10 Mal Doloroso (Pepe/Petrúcio Maia)
- 11 Agonia (Fagner)

FREVO MULHER

Gravadora: CBS

Ano: 1978

Artista: Amelinha

- 1 Frevo Mulher (Zé Ramalho)
- 2 Santa Tereza (Fagner/Abel Silva)
- 3 Dia Branco (Geraldo Azevedo/Renato Rocha (1))
- 4 Galope Rasante (Zé Ramalho)
- 5 Divindade (Walter Franco)
- 6 Que Me Venha Esse Homem (David Tygel/Bruna Lombardi)
- 7 Coito das Araras (Cátia de França)
- 8 Dez Mil Dias (Paulo Machado)
- 9 Noites de Cetim (Herman Torres/Sérgio Natureza)
- 10 Pedaco de Canção (Moraes Moreira/Fausto Nilo)

PORTA SECRETA

Gravadora: CBS

Ano: 1980

Artista: Amelinha

- 1 Gemedeira (Robertinho de Recife/Capinan)
- 2 Esquinas Nacionais (Leno)
- 3 Beijo Morte Beijo (Pedro Osmar/Jaiel de Assis)
- 4 Lucas (Geraldo Azevedo/Pipo Spera/Eduardo Marques (2))
- 5 Valsinha (Chico Buarque/Vinicius de Moraes)

Participação: Toquinho

- 6 Foi Deus Quem Fez Você (Luiz Ramalho)
- 7 Porta Secreta (Zé Ramalho)
- 8 Renegado (Clodô/Climério/Clésio)
- 9 Por Fora E Por Dentro (Ronaldo Garcia)
- 10 Isso Ou Aquilo o Resto da Canção (Moraes Moreira/Fausto Nilo)

- 11 Senhora da Noite (Jorge Mautner/Nelson Jacobina)
- 12 De Mim Que Fui de Mim Que Sou (Gereba/Patinhas)

MULHER NOVA, BONITA E CARINHOSA FAZ O HOMEM GEMER SEM SENTIR DOR

Gravadora: CBS

Ano: 1982

Artista: Amelinha

- 1 Mulher Nova, Bonita E Carinhosa Faz O Homem Gemer Sem Sentir Dor (Zé Ramalho/Otacílio Batista)
- 2 Felicidade (Gonzaguinha)
- 3 Paleio (Luiz Ramalho)
- 4 Trem da Consciência (Vital Farias/Salgado Maranhão)
- 5 Água de Lua (Djavan)
- 6 Santa Fé (Luiz Ramalho)
- 7 Frieza (Fagner/Florbela Espanca)

Participação: Fagner

- 8 Periga Ser (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 9 Choro da Lua (Herman Torres/Salgado Maranhão)
- 10 Amar Quem Eu Já Amei (João do Vale/Libório)
- 11 Um Gosto de Muito Mais (Tiago Araripe/J. L. Penna)
- 12 Profunda Solidão (Novelli/Cacaso)

ROMANCE DA LUA LUA

Gravadora: CBS

Ano: 1983

Artista: Amelinha

- 1 Romance da Lua Lua (Extraída da "Antologia Poética de Garcia Lorca) (Flaviola)

Poema de Garcia Lorca

- 2 Sertão da Lua (Caio Silvio/R. Alcântara)
- 3 Lua Semente (Zé Ramalho/Zé Neumann)

- 4 Lá Vem São Jorge (Hino de São Jorge) (Jorge Mautner)
- 5 Telha de Vidro (Tiago Araripe/Alencar Araripe)
- 6 A Gente Precisa Ver O Luar (Gilberto Gil)
- 7 Banzo (Petrúcio Maia/Vito Moreno)
- 8 Das Maravilhas (Zé Ramalho)
- 9 Tomara Que Seja (Robertinho de Recife/Capinan)
- 10 Novas Canções (Glória Gadelha/Afonso Gadelha)
- 11 Seresta Sertaneza (Elomar)

ÁGUA E LUZ

Gravadora: CBS

Ano: 1984

Artista: Amelinha

- 1 Água E Luz (Tavito/Ricardo Magno)
- 2 Alguma Coisa (Herman Torres/Salgado Maranhão)
- 3 Tempo Rei (Gilberto Gil)
- 4 Bico da Jandaia (Lula Côrtes)
- 5 Tolo Na Colina (The Fool On The Hill) (John Lennon/Paul McCartney/Vrs. Zé Ramalho)
- 6 Armadilha (Lula Queiroga)
- 7 Cor de Verão (Jaguar/Zé Américo)
- 8 Alunar (Lô Borges/Márcio Borges)
- 9 Calango da Lacreia (Alceu Valença)

Participação: Roupas Nova

A Gia (Tradicional)

CAMINHO DO SOL

Gravadora: CBS

Ano: 1985

Artista: Amelinha

- 1 Um Dia de Amor (Francisco Casaverde/Fausto Nilo)

- 2 Chuva e Sol (Luiz Carlos Sá/Guarabyra)
- 3 Cantiga do Pantanal (Petrúcio Maia)
- 4 Solidão de Amigos (Mário Maranhão/Eunice Barbosa)
- 5 Samba Enredo Para Um Grande Amor (Luiz Carlos da Vila)
- 6 Caminho do Sol (Peninha/Luiz Sérgio)
- 7 Águas de Outro Mar (Caio Silvio)
- 8 Capricho (Sueli Costa/Abel Silva)
- 9 Pressentimento (Beto Fae/Fausto Nilo)
- 10 Vida Boa (Armandinho Macedo/Fausto Nilo)

AMELINHA

Gravadora: Continental

Ano: 1987

Artista: Amelinha

- 1 Mistérios do Amor (Paulinho Lima /Tavinho Paes/Serge Clemens)
- 2 Bocas Iguais (Francisco Casaverde/Fausto Nilo/Reinaldo Arias)
- 3 Canção de Esquina (Clodô/Climério/Clésio)
- 4 Quero Mais (Sérgio Napp)
- 5 Renascer Só o Amor (Bell Marques)

Participação: Chiclete com Banana

- 6 Guardando Um Beijo (Cecéu)
- 7 Forró do Chico Moço (Luiz Vieira)
- 8 Forró na Brasa (Cecéu)
- 9 Minha Fogueira (Walter Queiroz/Gerônimo)
- 10 Vaqueijada (João Alexandre/Zenilton)

Belchior

A PALO SECO

Gravadora: Chantecler

Ano: 1974

Artista: Belchior

- 1 Mote e Glosa (Belchior)
- 2 A Palo Seco (Belchior)
- 3 Senhor Dono da Casa (Belchior)
- 4 Bebelo (Belchior)
- 5 Máquina I (Belchior)
- 6 Todo Sujo de Batom (Belchior)
- 7 Passeio (Belchior)
- 8 Rodagem (Belchior)
- 9 Na Hora do Almoço (Belchior)
- 10 Cemitério (Belchior)
- 11 Máquina II (Belchior)

ALUCINAÇÃO

Gravadora: Philips

Ano: 1976

Artista: Belchior

- 1 Apenas Um Rapaz Latino-Americano (Belchior)
- 2 Velha Roupa Colorida (Belchior)
- 3 Como Nossos Pais (Belchior)
- 4 Sujeito de Sorte (Belchior)
- 5 Como O Diabo Gosta (Belchior)
- 6 Alucinação (Belchior)
- 7 Não Leve Flores (Belchior)
- 8 A Palo Seco (Belchior)
- 9 Fotografia 3 x 4 (Belchior)
- 10 Antes do Fim (Belchior)

CORAÇÃO SELVAGEM

Gravadora: WEA

Ano: 1977

Artista: Belchior

- 1 Coração Selvagem (Belchior)
- 2 Paralelas (Belchior)
- 3 Todo Sujo de Batom (Belchior)
- 4 Caso Comum de Trânsito (Belchior)
- 5 Pequeno Mapa do Tempo (Belchior)
- 6 Galos, Noites E Quintais (Belchior)
- 7 Clamor no Deserto (Belchior)
- 8 Populus (Belchior)
- 9 Carisma (Belchior)

TODOS OS SENTIDOS

Gravadora: WEA

Ano: 1978

Artista: Belchior

- 1 Divina Comédia Humana (Belchior)
- 2 Sensual (Belchior/Tuca)
- 3 Brincando Com A Vida (Belchior)
- 4 Corpos Terrestres (Belchior)
- 5 Humano Hum (Belchior)
- 6 Como Se Fosse Pecado (Belchior)
- 7 Bel-prazer (Belchior)
- 8 Na Hora do Almoço (Belchior)
- 9 Ter Ou Não Ter (Belchior)
- 10 Até à Manhã (Belchior)

ERA UMA VEZ UM HOMEM E O SEU TEMPO

Gravadora: WEA

Ano: 1979

Artista: Belchior

- 1 Medo de Avião (Belchior)
- 2 Retórica Sentimental (Belchior)
- 3 Brasileiramente Linda (Belchior)
- 4 Pequeno Perfil de Um Cidadão Comum (Belchior/Toquinho)
- 5 Tudo Outra Vez (Belchior)
- 6 Conheço o Meu Lugar (Belchior)
- 7 Comentário a Respeito de John (Belchior/José Luis Penna)
- 8 Voz da América (Belchior)
- 9 Espacial (Belchior)
- 10 Meu Cordial Brasileiro (Belchior/Toquinho)
- 11 Medo de Avião II (Belchior/Gilberto Gil)

OBJETO DIRETO

Gravadora: WEA

Ano: 1980

Artista: Belchior

- 1 Objeto Direto (Belchior)
- 2 Nada Como Viver (Belchior/Fausto Nilo)
- 3 Peças e Sinais (Belchior)
- 4 Ypê (Belchior)
- 5 Aguapé (Epígrafe de Castro Alves) (Belchior)

Participação: Fagner

- 6 Cuidar do Homem (Belchior)
- 7 Seixo Rolando (Belchior/Palhinha Cruz do Valle)
- 8 Jóia de Jade (Belchior/Dominguinhos)
- 9 Depois das Seis (Belchior)
- 10 Mucuriipe (Fagner/Belchior)

PARAÍSO

Gravadora: WEA

Ano: 1982

Artista: Belchior

- 1 E Que Tudo o Mais Vá Para o Céu (Belchior/Jorge Mautner)
- 2 Monólogo das Grandezas do Brasil (Belchior)
- 3 Ma (Aguilar/Arnaldo Antunes/Nuno Ramos)
- 4 A Cor do Cacau (Guilherme Arantes)
- 5 Bela (Belchior)
- 6 Paraíso (Belchior)
- 7 Do Mar, do Céu, do Campo (Belchior)
- 8 Estranheza (Arnaldo Antunes)
- 9 Ela (Sergio Kaffa/César de Mercês)
- 10 Rima da Prosa (Ednardo Nunes)

CENAS DO PRÓXIMO CAPÍTULO

Gravadora: Paraíso Discos

Ano: 1984

Artista: Belchior

- 1 Ouro de Tolo (Raul Seixas)
- 2 Ploft (Belchior/Jorge Mello)
- 3 Brotinho de Bambu (Belchior)
- 4 Rock-romance de Um Robô Goliardo (Belchior/Jorge Mello)
- 5 Canção de Gesta de Um Trovador Eletrônico (Belchior/Jorge Mello)
- 6 O Negócio É o Seguinte (Belchior/Jorge Mello)
- 7 Beijo Molhado (Belchior)
- 8 Onde Jaz Meu Coração (Belchior)

Participação: Dollar Co.

- 9 Forró No Escuro (Luiz Gonzaga)

UM SHOW - 10 ANOS DE SUCESSO

Gravadora: Continental

Ano: 1986

Artista: Belchior

- 1 Paralelas (Belchior)
- 2 Canção de Gesta de Um Trovador Eletrônico (Belchior/Jorge Mello)
- 3 Divina Comédia Humana (Belchior)
- 4 Comentário À Respeito de John (Belchior/José Luis Penna)
- 5 Velha Roupa Colorida (Belchior)
- 6 Como Nossos Pais (Belchior)
- 7 A Palo Seco (Belchior)
- 8 Galos, Noites E Quintais (Belchior)
- 9 Medo de Avião (Belchior)

MELODRAMA

Gravadora: Polygram

Ano: 1987

Artista: Belchior

- 1 De Primeira Grandeza (Belchior)
- 2 Bucaneira (Belchior/Caio Silvio/Gracco)
- 3 Todo Sujo de Batom (Belchior)
- 4 Dandy (Belchior)
- 5 Extra Cool (Belchior/Gracco)
- 6 Em Resposta a Carta de Fã (Belchior)
- 7 Jornal Blues (Canção Leve de Escárnio e Maldizer) (Belchior/Gracco)
- 8 Luar Zen (Belchior/Gracco)
- 9 Os Derradeiros Moicanos (Belchior/Moraes Moreira)
- 10 Tocando Por Música (Belchior/Jorge Mello)

ELOGIO DA LOUCURA

Gravadora: Polygram

Ano: 1988

Artista: Belchior

- 1 Lira dos Vinte Anos (Belchior/Francisco Casaverde)
- 2 Os Profissionais (Belchior)
- 3 Kitsch Metropolitanus (Belchior/Jorge Mello)
- 4 Tambor Tantã (Belchior/Gracco)
- 5 Arte Final (Belchior/Jorge Mello/Gracco)
- 6 Amor de Perdição (Belchior/Francisco Casaverde)
- 7 Elegia Obscena (Belchior)
- 8 Balada de Madame Frigidaire (Belchior)
- 9 No Maior Jazz (Belchior/Gracco)
- 10 Recitanda (Belchior/Gracco)

Cátia de França

20 PALAVRAS AO REDOR DO SOL

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1979

Artista: Cátia de França

- 1 O Bonde (Cátia de França)
- 2 Quem Vai Quem Vem (Cátia de França)
- 3 Vinte Palavras ao Redor do Sol (Cátia de França)
- 4 Djaniras (Cátia de França/Israel Semente/Xangai)
- 5 Kukukaya (Jogo da Asa da Bruxa) (Cátia de França)
- 6 Itabaiana (Cátia de França)
- 7 Porto de Cabedelo (Cátia de França)
- 8 Ensacado (Cátia de França/Sérgio Natureza)
- 9 Coito das Araras (Cátia de França)
- 10 Os Galos (Cátia de França)
- 11 Sustenta A Pisada (Cátia de França)
- 12 Eu Vou Pegar o Metrô (Cátia de França/Lourival Lemes)

ESTILHAÇOS

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1980

Artista: Cátia de França

- 1 Panorama (Cátia de França)
- 2 Menina Passarinho (Cátia de França)
- 3 Porque É da Natureza (Cátia de França/Abel Silva)
- 4 Hoje Tem Futebol (Cátia de França)
- 5 Ludovina (Cátia de França)
- 6 Meu Boi Surubim (Cátia de França)

Participação: Clementina de Jesus

Citações de Guimarães Rosa

- 7 Estilhaços (Cátia de França/Flávio Nascimento)
- 8 Não Marque as Horas (Cátia de França/Marconi Notaro)
- 9 Ponta Do Seixas (Cátia de França)
- 10 Dança das Lanças (Cátia de França)
- 11 Poço das Pedras (Cátia de França)
- 12 Não Há Guarda-Chuva (Cátia de França/João Cabral de Melo Neto)

FELIZ DEMAIS

Gravadora: Continental

Ano: 1985

Artista: Cátia de França

- 1 Outro Rosto (Cátia de França)
- 2 Serenas Águas (Cátia de França)
- 3 Feliz Demais (Cátia de França)
- 4 Minha Vida É Uma Rede (Cátia de França)
- 5 Vamos Dar as Mãos (Cátia de França)
- 6 Geração (Cátia de França)
- 7 Do Outro Lado da Baía (Cátia de França)

- 8 Meu Pensamento (Cátia de França)
- 9 Considerando (Cátia de França)
- 10 Iorubá (Cátia de França/Tonho Baixinho)

Cirino

ESTRELA FERRADA

Gravadora: CBS

Ano: 1979

Artista: Cirino

- 1 Maré de Senões (Cirino/Brandão)
- 2 Quarto de Pensão (Cirino/Pytty)
- 3 A Vela e os Tubarões (Cirino)
- 4 Tu Me Querias Pedra (Cirino/Clodô)
- 5 Pé na Terra (Stélio Valle/Fausto Nilo)
- 6 Baião do Coração (Cirino/Fred Teixeira)
- 7 Sobrados de Aracati (Cirino)
- 8 Passarinho (Cirino)
- 9 Chorinho do Coração (Cirino/Chico Rosas)
- 10 Pra Lá de Cego Aderaldo (Cirino)

MOENDA

Gravadora: RCA Victor

Ano: 1981

Artista: Cirino

- 1 Moenda (Cirino/Sergio Costa)
- 2 Cana Pura (Luis Marçal Neto)
- 3 Batendo Perna Ou Perambulando (Cirino)
- 4 Três Vãos (Cirino/Belchior)
- 5 Vagas Opus Dez (Santa Paz) (Cirino/Sergio Costa)
- 6 Força Farta (Cirino/Rui de Aquino)
- 7 Mentira (Cirino/Rui de Aquino)

- 8 Nasci Grama (Cirino/Sergio Costa)
- 9 Riacho do Cajueiro (Cirino/Chico Rosas)
- 10 Titã (Cirino/Sergio Costa)

Climério, Clodo e Clésio

SÃO PIAUÍ

Gravadora: RCA Victor

Ano: 1977

Artistas: Clodô, Climério e Clésio

- 1 A Noite Amanhã o Dia (Climério)
- 2 Cebola Cortada (Petrúcio Maia/Clodô)
- 3 Cantiga (Clodô/Clésio)
- 4 Conflito (Petrúcio Maia/Climério)
- 5 Folia Ou Pressa (Augusto Pontes/Clésio)
- 6 Ilha Azul (Clodô)
- 7 Zero Grau (Clésio/Climério)
- 8 Palha de Arroz (Climério)
- 9 Cada Gesto (Clodô)
- 10 Céu da Boca (Clodô/Climério)
- 11 Nudez (Clésio/Clodô)
- 12 São Piauí (Bê/Climério)

CHAPADA DO CORISCO

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1979

Artistas: Clodô, Climério e Clésio

- 1 Rixa (Clodô/Climério)
- 2 Flor do Coqueiro (Pita) (Clésio/Clodô)
- 3 Morena (Naeno)
- 4 Chapada do Corisco (Clodô/Climério)
- 5 Dia Claro (Dominguinhos/Clésio)

Participação: Dominginhos

6 Oferenda (Clésio/Clodô/Climério)

Participação: Fagner

7 Modo de Ser (Clodô)

8 Timom (Clésio/Climério)

9 Enquanto Engoma a Calça (Ednardo/Climério)

10 Revelação (Clodô/Clésio)

FERREIRA

Gravadora: RCA Victor

Ano: 1981

Artistas: Clodô, Climério e Clésio

1 Louco Luar (Clodô/Climério/Clésio)

2 Cabeça Feita (Clodô/Climério/Clésio)

3 Ave Coração (Clodô/Zeca Bahia)

4 Por Um Triz (Clodô/Climério/Clésio)

5 Roupa de Domingo (Clodô/Climério/Clésio)

6 Luz do Dia (Clodô/Climério/Clésio)

7 Geração (Clodô/Climério/Clésio)

8 Passagem do Cometa (Clodô/Climério/Clésio)

9 Brilho do Sol (Clodô/Climério/Clésio)

10 Estaca Zero (Ednardo/Climério)

11 Remanso (Vicente Lopes/Clésio)

12 Não É Inútil Amar (Clodô/Climério/Clésio)

A PROFISSÃO DO SONHO

Gravadora: Independente

Ano: 1988

Artistas: Clodô, Climério e Clésio

1 Silêncio Agrário (Clodô/Climério/Clésio)

- 2 Olinda (Clodô/Climério/Clésio)
- 3 Tiro Certeiro (Clodô/Climério/Clésio)
- 4 Canção de Esquina (Clodô/Climério/Clésio)
- 5 Beijo Insosso (Clodô/Zeca Bahia)
- 6 Boi Divino (Clodô/Climério/Clésio)
- 7 Distraída (Clodô/Climério/Clésio)
- 8 Túnel do Tempo (Clodô/Climério/Clésio)
- 9 Dilúvio (Clodô/Climério/Clésio)
- 10 Aruanã (Clodô/Climério/Clésio) Instrumental

Ednardo

MEU CORPO MINHA EMBALAGEM TODO GASTO NA VIAGEM - Pessoal Do Ceará

Gravadora: Continental

Ano: 1973

Artistas: Tėti / Rodger Rogério / Ednardo

- 1 Ingazeiras (Ednardo)

Intérprete: Ednardo

- 2 Terral (Ednardo)

Intérprete: Ednardo

- 3 Cavalo Ferro (Fagner/Ricardo Bezerra)

Intérpretes: Ednardo/Tėti/Rodger Rogério

- 4 Curta Metragem (Rodger Rogério/Dedé)

Intérprete: Tėti

- 5 Falando da Vida (Rodger Rogério/Dedé Evangelista)

Intérprete: Rodger Rogério

- 6 Dono dos Teus Olhos (Humberto Teixeira)

Intérprete: Tėti

- 7 Palmas Pra Dar Ibope (Ednardo/Tânia Araújo)

Intérprete: Ednardo

- 8 Beira Mar (Ednardo)

Intérprete: Ednardo

9 Susto (Rodger Rogério)

Intérprete: Rodger Rogério

10 A Mala (Rodger Rogério/Augusto Pontes)

Intérprete: Têti

O ROMANCE DO PAVÃO MYSTERIOZO

Gravadora: RCA Vik

Ano: 1974

Artista: Ednardo

1 Carneiro (Ednardo/Augusto Pontes)

2 Avião de Papel (Ednardo)

3 Mais Um Frevinho Danado (Ednardo)

4 Ausência (Ednardo)

Participação: Amelinha

5 Varal (Ednardo/Tânia Cabral)

6 Dorothy Lamour (Petrúcio Maia/Fausto Nilo)

7 Desembarque (Ednardo)

8 Trem do Interior (Ednardo/Fausto Nilo)

9 Alazão (Clarões) (Ednardo/Brandão)

10 A Palo Seco (Belchior)

11 Aguagrande (Ednardo/Augusto Pontes)

12 Pavão Mysteriozo (Ednardo)

BERRO

Gravadora: RCA Victor

Ano: 1976

Artista: Ednardo

1 Berro (Ednardo)

2 Artigo 26 (Ednardo)

- 3 Franciscana (Ednardo/Roberto Aurélio)
- 4 Passeio Público (Ednardo)
- 5 Longarinas (Ednardo)
- 6 Abertura (Ednardo)
- 7 Vaila (Ednardo/Brandão)
- 8 Classificaram (Ednardo/Brandão)
- 9 Padaria Espiritual (Ednardo)
- 10 Sonidos (Ednardo)
- 11 Estaca Zero (Ednardo/Climério)

O AZUL E O ENCARNADO

Gravadora: RCA Victor

Ano: 1977

Artista: Ednardo

- 1 Está Escrito (Ednardo)
- 2 Pastora do Tempo (Ednardo)
- 3 Cantiga do Bicho da Cêrca (Cantiga de Ninar) (Tradicional/Adpt. Ednardo)
- 4 Somos Uns Compositores Brasileiros (Ednardo)
- 5 Boi Mandingueiro (Ednardo/Brandão)
- 6 Chêros e Choros (Ednardo)
- 7 Receita da Felicidade (Ednardo)
- 8 Como É Difícil Não Ter 18 Anos (Ednardo)
- 9 Armadura (Ednardo)
- 10 Maresia (Ednardo)
- 11 Fenix (Ednardo)
- 12 Fio da Meada (Ednardo/Brandão)
- 13 Idéias (Ednardo)

CAUIM

Gravadora: WEA

Ano: 1978

Artista: Ednardo

- 1 Clareou (Ednardo)
- 2 Meu Violão É Um Cavalo (Ednardo)
- 3 Amor de Estalo (Ednardo/Brandão)
- 4 Duas Velas (Ednardo/Brandão)
- 5 Rendados (Ednardo/Tânia Araújo)
- 6 Rasguei o Teu Retrato (Cândido das Neves "Índio")
- 7 Cauim (Ednardo)
- 8 Bloco do Susto (Ednardo)
- 9 É Cara de Pau (Ednardo/Brandão)
- 10 Terezina 40 Graus (Ednardo)
- 11 Canção dos Vagalumes (Ednardo)

EDNARDO

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1979

Artista: Ednardo

- 1 A Manga Rosa (Ednardo)
- 2 Numa Boa (Ednardo/Rodger Rogério/Régis/Ife)
- 3 Flora (Ednardo/Dominguinhos/Climério)
- 4 Enquanto Engoma a Calça (Ednardo/Climério)
- 5 Brincando É Que Se Aprende (Dominguinhos/Ednardo)
- 6 Lupiscínica (Petrúcio Maia/Augusto Pontes)
- 7 Lagoa De Aluá (Ednardo/Climério/Vicente Lopes)
- 8 Torpor (Ednardo)
- 9 Desconcerta-te (Ednardo)
- 10 Araguaia (Ednardo)
- 11 Cariri (Ednardo) Instrumental
- 12 Pelo Coração do Brasil (Ednardo)

IMÃ

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1980

Artista: Ednardo

- 1 Maracatu Estrela Brilhante (Ednardo)
- 2 Ponta de Espinho (Ednardo)
- 3 Aqui Ali Acolá (Ednardo)
- 4 Reinverso (Ednardo)
- 5 Ímã (Ednardo)
- 6 Na Asa do Vento (João do Vale/Luiz Vieira)
- 7 A Bomba Z (Ednardo)
- 8 De Repente (Ednardo)
- 9 Subterrânea (Ednardo)
- 10 Canção Azul (Ednardo)
- 11 Serenata Pra Brazilha (Ednardo)
- 12 Fornalha (Ednardo/Vicente Lopes)

TERRA DA LUZ

Gravadora: EMI-Odeon

Ano: 1982

Artista: Ednardo

- 1 Pastoril (Ednardo)
- 2 Labirinto (Ednardo)
- 3 Blue à Flor da Pele (Ednardo)
- 4 Baião de Dois (Ednardo)
- 5 Ser e Estar (Ednardo)
- 6 Como Era Gostoso o Meu Inglês (Ednardo)
- 7 Alfa Beta Ação (Ednardo)
- 8 Asa do Invento (Ednardo)

- 9 Corações E Mentes (Ednardo)
- 10 Transparecer (Ednardo)

EDNARDO

Gravadora: EMI-Odeon

Ano: 1983

Artista: Ednardo

- 1 Super X (Ednardo)
- 2 Rockcordel (Ednardo)
- 3 Arraial (Ednardo)
- 4 Papai Mamãe (Ednardo)
- 5 Tudo (Ednardo)
- 6 Rubi (Ednardo)
- 7 Café Com Leite (Ednardo)
- 8 Encantado (Ednardo)
- 9 Nova Raça (Ednardo)
- 10 Ponto de Conexão (Ednardo)

LIBERTREE

Gravadora: EMI-Odeon

Ano: 1985

Artista: Ednardo

- 1 Libertree (Ednardo)
- 2 Alguém Vê (Ednardo)
- 3 Esquinas (Ednardo)
- 4 Agreste Blues (Ednardo)
- 5 Tecer Novo Mundo (Ednardo)
- 6 O Som da Estrela (Ednardo)
- 7 Que Tal Nós Dois Por Aí (Ednardo)
- 8 O Patrão Zangou (Ednardo)

- 9 Outro Romance (Ednardo)
- 10 Toque (Ednardo)

Elba Ramalho
AVE DE PRATA

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1979

Artista: Elba Ramalho

- 1 Canta Coração (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 2 Não Sonho Mais (Chico Buarque)
- 3 Veio D'água (Luiz Ramalho)
- 4 Razão de Paz (Novelli/Márcio Borges)
- 5 Baile de Máscaras (Pedro Osmar)
- 6 Filho das Índias (Vinícius Cantuária)
- 7 Ave de Prata (Zé Ramalho)
- 8 Kukukaya (Jogo da Asa da Bruxa) (Cátia de França)
- 9 Cartão Postal (David Tygel/Cacaso)
- 10 O Dia do Criador (Walter Franco)
- 11 Bodocongó (Humberto Teixeira/Cícero Nunes)

CAPIM DO VALE

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1980

Artista: Elba Ramalho

- 1 Caldeirão dos Mitos (Bráulio Tavares)
 - 2 Nó Cego (Pedro Osmar)
 - 3 Pés de Milho (Augusto Jatobá)
 - 4 Légua Tirana (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
 - 5 Porto da Saudade (Alceu Valença)
- Refrão Folclore Nordestino
- 6 O Violeiro (Elomar)

- 7 Banquete de Signos (Zé Ramalho)
- 8 Espiral do Tempo (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 9 Capim do Vale (Sivuca/Paulinho Tapajós)
- 10 Fulô da Margem (Mirabeau/Capinan)
- 11 Imbalança (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
- 12 Veja (Margarida) (Vital Farias)

ELBA

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1981

Artista: Elba Ramalho

- 1 Temporal (Fubá/Bráulio Tavares)
- 2 Amanhã Eu Vou (Beduíno/Luiz Gonzaga)
- 3 Dono dos Teus Olhos (Humberto Teixeira)
- 4 Oitava (Cátia de França)
- 5 O Pedido (Elomar)
- 6 Lua Viva (Tito Lívio/Lula Côrtes)
- 7 Aquarela Nordestina (Rosil Cavalcanti)
- 8 Vem (Ser Navegador) (Marco Polo)
- 9 Cajuína (Caetano Veloso)
- 10 Eu Queria (Roberto Martins/Mário Rossi)

BRASIL NIGHT - AO VIVO EM MONTREUX

Gravadora: Ariola

Ano: 1981

Artistas: Elba Ramalho / Toquinho / Moraes Moreira

- 1 Bateu No Paladar (Moraes Moreira/Zeca Barreto/Fausto Nilo)
- 2 Bate Coração (Cecéu)
- 3 Berimbau (Baden Powell/Vinicius de Moraes)
- 4 Baião (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)

- 5 Samba de Orly (Chico Buarque/Toquinho/Vinicius de Moraes)
- 6 Tudo Azul (Tadeu Mathias)
- 7 Davilicença (Moraes Moreira/Armandinho Macedo)
- 8 Asa Branca (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
- 9 Forró do Abc (Moraes Moreira/Patinhas)

ALEGRIA

Gravadora: Ariola

Ano: 1982

Artista: Elba Ramalho

- 1 Essa Alegria (Lula Queiroga)
- 2 Dominó (Zé Ramalho)
- 3 No Som da Sanfona (Kaká do Asfalto/Jackson do Pandeiro)
- 4 A Casca do Ovo (Gonzaguinha)
- 5 Chego Já (Alceu Valença)
- 6 Amor Com Café (Cecéu)
- 7 Olhos Acesos (Zé Américo/Salgado Maranhão)
- 8 Sete Cantigas Para Voar (Vital Farias)
- 9 Marcha Regresso (Paulo Souer/Édison Luis/Moraes Moreira)
- 10 Menina do Lido (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 11 Bate Coração (Cecéu)

CORAÇÃO BRASILEIRO

Gravadora: Barclay/Ariola

Ano: 1983

Artista: Elba Ramalho

- 1 Banho de Cheiro (Carlos Fernando)
- 2 Toque de Fole (Bastinho Calixto/Ana Paula)
- 3 Ave Cigana (Zé Américo/Salgado Maranhão)
- 4 Se Eu Fosse Teu Patrão (Chico Buarque)

Participação: Chico Buarque

- 5 Chororô (Gilberto Gil)
- 6 Roendo Unha (Luiz Gonzaga/Luiz Ramalho)
- 7 Batida de Trem (Vicente Barreto/Carlos Pita)
- 8 Canção da Despedida (Geraldo Azevedo/Geraldo Vandré)
- 9 A Volta dos Trovões (Bráulio Tavares/Fubá)

Participação: Céu da Boca/Roupa Nova

- 10 Ai Que Saudade de Ocê (Vital Farias)
- 11 Vida e Carnaval (Moraes Moreira/Aroldo Macedo)

Participação: Robertinho de Recife

- 12 Coração Brasileiro (Celso Adolfo)

DO JEITO QUE A GENTE GOSTA

Gravadora: Barclay/Ariola

Ano: 1984

Artista: Elba Ramalho

- 1 Azedo e Mascavo (Celso Adolfo)
- 2 Toque de Amor (Zé Rocha/João Lyra)
- 3 Feitiço de Gafieira (Tadeu Mathias/Jaguar)
- 4 Amanheceu (Zepa/Bráulio Tavares)
- 5 Forró do Poeirão (Cecéu)
- 6 Moreno de Ouro (Carlos Fernando/Geraldo Amaral)
- 7 Do Jeito Que A Gente Gosta (Severo/Jaguar)
- 8 Amor Eterno (Tadeu Mathias/Anna Amélia)
- 9 Calmaria (Zé Américo/Salgado Maranhão)
- 10 Energia (Lula Queiroga)
- 11 Nordeste Independente (Imagine o Brasil) (Bráulio Tavares/Ivanildo Vilanova)

FOGO NA MISTURA

Gravadora: Barclay/Ariola

Ano: 1985

Artista: Elba Ramalho

- 1 Fogo na Mistura (Tunai/Sérgio Natureza)
- 2 De Volta Pro Aconchego (Dominguinhos/Nando Cordel)
- 3 Como Se Fosse A Primavera (De Que Callada Manera) (Pablo Milanés/Nicolás Guillén)
- 4 Desassossego (Moraes Moreira/Guilherme Maia)
- 5 Mexe Mexe Funga Funga (Severo/Jaguar)
- 6 No Caminho de Cuba (Jaime Além)
- 7 Anjo do Prazer (Tadeu Mathias/Jaguar)
- 8 Equilibrando os Planos (Altay Veloso)
- 9 Sambaiãozar (Pinto do Acordeon)
- 10 Pátria Amada (Carlos Fernando)

REMEXER

Gravadora: Barclay/Ariola

Ano: 1986

Artista: Elba Ramalho

- 1 Remexer (Luiz Caldas/Carlinhos Brown)
- 2 Só Se For A Dois (Rogério Meanda/Cazuza)
- 3 Sonho de Uma Noite de Verão (Dominguinhos/Jorge Mautner)
- 4 Odilê, Odilá (João Bosco/Martinho da Vila)

Participação: João Bosco

- 5 Boca do Balão (Moraes Moreira/Zeca Barreto/Fred Góes)
- 6 Neném Mulher (Pinto do Acordeon)
- 7 Chorando e Cantando (Geraldo Azevedo/Fausto Nilo)
- 8 Forró Temperado (Cecéu)
- 9 Vestido Suado (Tadeu Mathias)
- 10 Sai da Frente (Gonzaguinha)
- 11 Caia na Real (Carlos Fernando/Eloísa Santos)

ELBA

Gravadora: Polygram

Ano: 1987

Artista: Elba Ramalho

- 1 Ai de Mim (Luiz Caldas)
 - 2 Folia Brasileira (Nando Cordel)
 - 3 Vem Ficar Comigo (Nando Cordel/Dominguinhos)
 - 4 Quero Mais (Nando Cordel)
 - 5 Ginga (Tadeu Mathias)
 - 6 Nós Destinos (Moraes Moreira)
 - 7 Rumbaiana (Tadeu Mathias)
 - 8 Lembrando Você (Sérgio Souto/Moacyr Luz)
 - 9 Corcel na Tempestade (Adalto Magalha/Almir Guineto)
 - 10 Da Mesa Pra Cama (Cecéu)
 - 11 Sina de Cigarra (Jackson do Pandeiro/Delmiro Ramos)
- Coração Bateu (Ivo Marins/Jackson do Pandeiro)
- Competente Demais (Jackson do Pandeiro/Valdemar Lima)
- Mundo Cão (Jackson do Pandeiro/Rogéria Ribeiro)
- Cantiga da Perua (Jackson do Pandeiro/Elias Soares)
- Eu Vou Pra Lua (Ary Lobo/Luis de França)

FRUTO

Gravadora: Polygram

Ano: 1988

Artista: Elba Ramalho

- 1 Doida (Nando Cordel)
 - 2 Salve-se Quem Puder (Dominguinhos/Fausto Nilo)
- Participação: Dominguinhos
- 3 Segredo de Menina (Paulo Debétio/Waldir Luz)
 - 4 Estrela Grande (Caetano Veloso)

- 5 Palavra de Mulher (Chico Buarque)
- 6 Dragão Encantado (Tadeu Mathias)
- 7 Pisa no Meu Coração (Nando Cordel/Fausto Nilo)
- 8 Um Bilhete Pro Seu Lua (Gonzaguinha)

Participação: Gonzaguinha

- 9 O Girassol da Baixada (Jaime Além)
- 10 A Flor da Magia (Zé Américo/Salgado Maranhão)
- 11 Luã (Maurício Mattar/Geraldo Azevedo)

POPULAR BRASILEIRA

Gravadora: Polygram

Ano: 1989

Artista: Elba Ramalho

- 1 Jogo de Cintura (Nando Cordel)
- 2 Cheiro Moreno (Paulo Debétio/Paulinho Resende)
- 3 Agora É Sua Vez (Zinho)

Participação: Zinho

- 4 Vê Estrelas (Nando Cordel)
- 5 Sem Saída (Dominguinhos/Fausto Nilo)
- 6 Popular Brasileira (Moraes Moreira/Fred Góes)
- 7 A Roda do Tempo (Lenine/Bráulio Tavares)
- 8 Agarradinho Com Você (Nando Cordel)
- 9 Me Perdoa (Tadeu Mathias)
- 10 Saga da Amazônia (Vital Farias)

Fagner

MANERA FRU-FRU MANERA

Gravadora: Philips

Ano: 1973

Artista: Fagner

- 1 Último Pau-de-Arara (Venâncio/Corumba/José Guimarães)

- 2 Nasci Para Chorar (Born To Cry) (Dion DiMucci/Vrs. Erasmo Carlos)
- 3 Você (Hekel Tavares/Nair Mesquita/Adpt. Fagner)

Participação: Nara Leão

- 4 Moto 1 (Fagner/Belchior)
- 5 Mucuripe (Fagner/Belchior)
- 6 Como Se Fosse (Fagner/Capinan)
- 7 Pé de Sonhos (Petrúcio Maia/Brandão)

Participação: Nara Leão

- 8 Canteiros (Fagner/Cecília Meireles)
- 9 Sina (Fagner/Ricardo Bezerra)
- 10 Tambores (Jovem Também Tem Saudade) (Fagner/Ronaldo Bastos)
- 11 Serenou na Madrugada (Tradicional/Adpt. Fagner)

Participação: Bruce Henry

- 12 Manera Fru Fru Manera (Fagner/Ricardo Bezerra)

AVE NOTURNA

Gravadora: Continental

Ano: 1975

Artista: Fagner

- 1 Fracasso (Fagner)
- 2 A Palo Seco (Belchior)
- 3 Astro Vagabundo (Fagner/Fausto Nilo)
- 4 Beco dos Baleiros (Papeis de Chocolate) (Petrúcio Maia/Brandão)
- 5 Riacho do Navio (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
- 6 Estrada de Santana (Petrúcio Maia/Brandão)
- 7 Última Mentira (Fagner/Capinan)
- 8 Retrato Marrom (Rodger Rogério/Fausto Nilo)
- 9 Ave Noturna (Fagner/Cacá Diegues)
- 10 Antônio Conselheiro (Tradicional/Adpt. Fagner)

RAIMUNDO FAGNER

Gravadora: CBS

Ano: 1976

Artista: Fagner

- 1 Sinal Fechado (Paulinho da Viola)
- 2 Conflito (Petrúcio Maia/Climério)
- 3 Asa Partida (Fagner/Abel Silva)
- 4 Pavor dos Paraísos (Fagner/Capinan)
- 5 Corda de Aço (Fagner/Clodô)
- 6 Calma Violência (Fagner/Fausto Nilo)
- 7 Natureza Noturna (Fagner/Capinan)
- 8 Matinada (Ernâni Lobo/Adpt. Fagner)
- 9 Sangue E Pudins (Fagner/Abel Silva)
- 10 Além do Cansaço (Petrúcio Maia/Brandão)
- 11 Abc (Fagner/Fausto Nilo)

ORÓS

Gravadora: CBS

Ano: 1977

Artista: Fagner

- 1 Cinza (Fagner)
- 2 Flor da Paisagem (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 3 Esquecimento (Fagner/Brandão)
- 4 Romanza (Fagner/Belchior/Fausto Nilo)
- 5 Epigrama Nº 9 (Fagner/Cecília Meireles)

Música de Fagner sobre poema de Cecília Meireles

- 6 Cebola Cortada (Petrúcio Maia/Clodô)
- 7 Orós (Fagner)
- 8 Fofoca (Hermeto Pascoal)

EU CANTO - QUEM VIVER CHORARÁ

Gravadora: CBS

Ano: 1978

Artista: Fagner

- 1 Revelação (Clodô/Clésio)
- 2 Jura Secreta (Sueli Costa/Abel Silva)
- 3 Acalanto Para Um Punhal (Robertinho de Recife/Herman Torres/Fausto Nilo)
- 4 Punhal de Prata (Alceu Valença)

Participação: Alceu Valença

- 5 As Rosas Não Falam (Cartola)
- 6 Motivo (Fagner/Cecília Meireles)

Música de Fagner sobre poema de Cecília Meirelles

- 7 Pelo Vinho E Pelo Pão (Zé Ramalho)
- 8 Cigano (Fagner)
- 9 Quem Viver Choraré (Fagner) Instrumental

BELEZA

Gravadora: CBS

Ano: 1979

Artista: Fagner

- 1 Noturno (Graco/Caio Silvio)
- 2 Frenesi (Fausto Nilo/Petrúcio Maia/Ferreirinha)
- 3 Asas (Fagner/Abel Silva)
- 4 Beleza (Fagner/Brandão)
- 5 Ave Coração (Clodô/Zeca Bahia)
- 6 Quer Dizer (Fagner)
- 7 Mulher (Fagner/Capinan)
- 8 Elizete (Fagner)

RAIMUNDO FAGNER

Gravadora: CBS

Ano: 1980

Artista: Fagner

- 1 Eternas Ondas (Zé Ramalho)
- 2 Dois Querer (Fagner/Brandão)
- 3 Canção Brasileira (Sueli Costa/Abel Silva)
- 4 Vento Forte (Fagner/Fausto Nilo)
- 5 Morena Penha (Petrúcio Maia/Manassés)
- 6 Oh My Love (John Lennon/Yoko Ono/Vrs. Frederico/Vrs. Fagner)
- 7 Reizado (Caio Silvio/Ferreirinha)
- 8 Quixeramobim (Nonato Luiz/Fausto Nilo)
- 9 Vaca Estrela e Boi Fubá (Patativa do Assaré)

TRADUZIR-SE

Gravadora: CBS

Ano: 1981

Artista: Fagner

- 1 Fanatismo (Fagner/Florbela Espanca)
- 2 Años (Pablo Milanés)

Participação: Mercedes Sosa

- 3 Verde (José Ortega Heredia/Garcia Lorca)

Participação: Manzanita

- 4 Trianera (Fagner/Fausto Nilo)
- 5 La Saeta (Joan Manuel Serrat/Antônio Machado)

Participação: Joan Manuel Serrat

- 6 Flor do Algodão (Manassés/Fagner)
- 7 Málaga (Rafael Alberti/Ricardo Pachon)
- 8 Traduzir-se (Fagner/Ferreira Gullar)
- 9 La Leyenda Del Tempo (Ricardo Pachon/Garcia Lorca)

Participação: Camaron de La Isla

FAGNER

Gravadora: CBS

Ano: 1982

Artista: Fagner

1 Qualquer Música (Ferreirinha/Fernando Pessoa)

Fagmania (Fagner)

2 Tudo É Verdade (Petrúcio Maia/Abel Silva)

3 Fumo (Fagner/Florbela Espanca)

4 Tortura (Fagner/Florbela Espanca)

5 Sambalatina (Merengue) (Fagner)

Participação: Airto Moreira/Flora Purim

6 Sorriso Novo (Fagner/Brandão)

Participação: Paco de Lucia

7 Vapor do Luna (Bigodeiro/Fagner)

8 Orós II (João do Vale)

9 Pensamento (Fagner)

10 Homem Feliz (João Donato/Abel Silva)

Participação: Tânia Maria

PALAVRA DE AMOR

Gravadora: CBS

Ano: 1983

Artista: Fagner

1 Guerreiro Menino (Um Homem Também Chora) (Gonzaguinha)

2 Palavra de Amor (Manassés/Fausto Nilo)

Participação: Roupas Nova

3 Viajante (Jorge Mautner)

Mus. Inc. ``Cintura Fina`` (Luis Gonzaga-Zé Dantas)

4 Intuição (Clodô/Clésio/Climério)

- 5 Visagem (Fagner/Fausto Nilo)
- 6 Sertão Azul (Petrúcio Maia)
- 7 Acalanto e Paixão (Nonato Luiz/Capinan)
- 8 Fábula (Climério)
- 9 Contigo (Fagner/Ferreira Gullar)

Participação: Chico Buarque

- 10 Prelúdio Para Ninar Gente Grande (Menino Passarinho) (Luiz Vieira)

LUIZ GONZAGA & FAGNER

Gravadora: RCA Vik

Ano: 1984

Artistas: Fagner / Luiz Gonzaga

- 1 Sangue de Nordestino (Luis Guimarães)
- 2 Seu Januário (O Maior Tocaô) (Luis Guimarães)
- São João Na Roça (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
- Olha Pro Céu (Luiz Gonzaga/José Fernandes)
- 3 Baião (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
- Algodão (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
- No Ceará Não Tem Disso Não (Guio de Moraes)
- 4 O Chero da Carolina (Amorim Roxo/Zé Gonzaga)
- Cintura Fina (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
- O Xote das Meninas (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
- 5 Acauã (Zé Dantas)
- 6 Corrida de Mourão (Canção de Vaquejada) (Pedro Bandeira)
- 7 Súplica Cearense (Gordurinha/Nelinho)
- 8 Cigarro de Paia (Klécius Caldas/Armando Cavalcanti)
- Boiadeiro (Klécius Caldas/Armando Cavalcanti)
- 9 Vaca Estrela e Boi Fubá (Patativa do Assaré)
- 10 Feira de Gado (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)

A MESMA PESSOA

Gravadora: CBS

Ano: 1984

Artista: Fagner

- 1 Cartaz (Francisco Casaverde/Fausto Nilo)
- 2 Sinal de Estrela (Petrúcio Maia/Bigha Maia)
- 3 Um Grande Amor (Vinícius Cantuária)
- 4 A Mesma Pessoa (Fagner/Fausto Nilo)
- 5 Bola de Cristal (Fagner/Fausto Nilo)
- 6 Só Você (Vinícius Cantuária)
- 7 Sonho de Arte (Fagner/Brandão)
- 8 Tiro Certeiro (Clodô/Climério/Clésio)
- 9 Me Leve (Cantiga Para Não Morrer) (Fagner/Ferreira Gullar)

FAGNER

Gravadora: CBS

Ano: 1985

Artista: Fagner

- 1 Tranquilamente (Petrúcio Maia/Yeda Estergilda)
- 2 Dono dos Teus Olhos (Humberto Teixeira)
- 3 Semente (Fagner/Mário de Andrade)

Música de Fagner sobre poema de Mário de Andrade

- 4 Paroara (Fagner/Chico Buarque/Fausto Nilo)

Participação: Chico Buarque

- 5 Deixa Viver (Francisco Casaverde/Fausto Nilo)
- 6 Te Esperei (Gereba/Capinan)

Participação: Beth Carvalho

- 7 Sobre a Terra (Fagner/Fausto Nilo)
- 8 Contra-mão (Fagner/Belchior)

Participação: Cazuza

- 9 Pressentimento (Beto Fae/Fausto Nilo)
- 10 Bola no Pé (Fagner/Fausto Nilo)

FAGNER

Gravadora: RCA Victor

Ano: 1986

Artista: Fagner

- 1 Dona da Minha Cabeça (Geraldo Azevedo/Fausto Nilo)
- 2 Lua do Leblon (Lisieux Costa/Fausto Nilo)
- 3 Os Amantes (Fagner/Affonso Romano de Sant'Anna)
- 4 Promessa (Dominguinhos/Clodô Ferreira)
- 5 Como É Grande O Meu Amor Por Você (Roberto Carlos)
- 6 Rainha da Vida (Fagner/Ferreira Gullar)
- 7 Sabiá (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
- 8 Telefone (Fagner)
- 9 Forró do Gonzagão (Gonzaguinha)

Participação: Gonzaguinha

- 10 Cantigas (Alberto Nepomuceno/Branca Colaço)

ROMANCE NO DESERTO

Gravadora: BMG-Ariola

Ano: 1987

Artista: Fagner

- 1 À Sombra de Um Vulcão (Fagner/Fausto Nilo)
- 2 Incêndio (Petrúcio Maia/Belchior)
- 3 Ansiedade (Ansiedad) (José Enrique Sarabia Rodriguez/Vrs. Fagner/Vrs. Fausto Nilo)
- 4 Paraíso Proibido (Fagner/Fausto Nilo)
- 5 Preguiça (Gonzaguinha)
- 6 Romance No Deserto (Romance In Durango) (Bob Dylan/Jacques Levy/Vrs. Fausto Nilo)

- 7 Você Endoideceu Meu Coração (Nando Cordel)
- 8 Deslizes (Michael Sullivan/Paulo Massadas)
- 9 Demônio Sonhador (Fagner/Fausto Nilo)
- 10 Chorar É Preciso (Moraes Moreira)

ABC DO SERTÃO - GONZAGÃO & FAGNER 2

Gravadora: BMG-Ariola

Ano: 1988

Artistas: Luiz Gonzaga / Fagner

- 1 ABC do Sertão (Zé Dantas/Luiz Gonzaga)
- 2 Chamego (Miguel Lima/Luiz Gonzaga)
- 3 Vem Morena (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
- 4 Derramaro o Gai (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
- 5 Pobre do Sanfoneiro (Luiz Gonzaga/João Silva)
- 6 Noites Brasileiras (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)

Participação: Gonzaguinha

- 7 Estrada de Canindé (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
- 8 Juazeiro (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
- 9 Vozes da Seca (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
- 10 Amanhã Eu Vou (Beduíno/Luiz Gonzaga)

O QUINZE

Gravadora: BMG-Ariola

Ano: 1989

Artista: Fagner

- 1 Cidade Nua (Fagner/Fausto Nilo)
- 2 Desfez de Mim (Michael Sullivan/Paulo Massadas)
- 3 Tortura de Amor (Waldick Soriano)
- 4 Retrovisor (Fagner/Fausto Nilo)
- 5 A Doce Canção de Caetana (Nélida Piñon/Luis Diniz)

Participação: Michael Sullivan

- 6 Amor Escondido (Fagner/Abel Silva)
- 7 Não Me Deixes Mais (Ne Me Quitte Pas) (Jacques Brel/Vrs. Fausto Nilo)
- 8 As Dores do Mundo (Hyldon)
- 9 A Chama Azul de Um Blues (Tunai/Murilo Antunes/Ronaldo Bastos)
- 10 Joana Francesa (Chico Buarque)

Participação: Chico Buarque

- 11 Oração de São Francisco de Assis (Padre Casimiro Irala/Adpt. Ainda Sem Compositor)

Flor de Cactus⁹⁵

FLOR DE CACTUS

Gravadora: RCA Victor

Ano: 1980

Artista: Flor de Cactus

Formação: Chagas, Chico Guedes, Etel, Nando, Neguinho e Mingo

- 1 In Technicolor (Babal/Jaumir)
- 2 Aridez (Dominguinhos/Climério)
- 3 Saudade (Babal/Enoch)
- 4 Para Marley (Babal/Enoch)
- 5 Aari (Canto Para o Índio Potiguar) (Babal/Enoch/Márcio Tassino)
- 6 Choromingado (Beto Fae/Paulo Roberto Barros)
- 7 Kamikaze (Zé Ramalho)
- 8 Ribeirão (Guarabyra)
- 9 Espiral do Tempo (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 10 Plantando Bananeira (Ivanildo Cortez)
- 11 Norte Ou Sul (Leno)

PEPITAS DE FOGO

Gravadora: RCA Victor

⁹⁵ Flor de Cactus é o grupo em que Babal, um dos entrevistados, era integrante.

Ano: 1981

Artista: Flor de Cactus

Formação: Chagas, Chico Guedes, Etel, Clauton “Neguinho”, Mingo e Babal

- 1 Luz de Lamparina (Babal/Beto Fae/Chagas/Délio)
- 2 Pepitas de Fogo (Zé Ramalho)
- 3 Mel do Mesmo Tacho (Walter Queiroz)
- 4 Faça de Conta (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 5 Música (Movimento Certo) (Babal/Beto Fae)

Participação: Leno

- 6 Nem Sempre Sou Igual (Leno/Fernando Pessoa)

Participação: Leno

- 7 Varandas e Quintais (Babal/João B. Campanhole)
- 8 Flor do Sol (Luiz Carlos Sá/Guarabyra)
- 9 Dar Nome aos Bois (Ivanildo Cortez)
- 10 Mistura (Arthur Gebara/J. Petrolino)

ALICERCE DA TERRA

Gravadora: RCA Victor

Ano: 1982

Artista: Flor de Cactus

- 1 Alicerce da Terra (Babal/Bráulio Tavares)
- 2 Serena (Vinícius Cantuária/David Tygel/Xico Chaves)
- 3 Momento Coração (Petrúcio Maia/Carlos Pita)
- 4 Chuva de Vento (Alceu Valença/Carlos Fernando)
- 5 Pássaro Amarelo (João Galvão/Enoch)
- 6 Movimento das Águas (Babal/Chico Guedes/Enoch)
- 7 Margarida (Enoch)
- 8 Chororô (Gilberto Gil)
- 9 Sonho de Luar (Babal/Chico Guedes)
- 10 Mar de São João (Babal/Chico Guedes/Chico Rodrigues)

11 O Que Dizer ao Menino (Walter Queiroz)

Geraldo Azevedo **QUADRAFÔNICO**

Gravadora: Copacabana

Ano: 1972

Artistas: Alceu Valença / Geraldo Azevedo

- 1 Me Dá Um Beijo (Alceu Valença)
- 2 Virgem Virginia (Alceu Valença/Geraldo Azevedo)
- 3 Mister Mistério (Geraldo Azevedo)
- 4 Novena (Geraldo Azevedo/Marcus Vinicius)
- 5 Cordão do Rio Preto (Alceu Valença)
- 6 Planetário (Alceu Valença)
- 7 Seis Horas (Alceu Valença)
- 8 Erosão (Alceu Valença)
- 9 78 Rotações (Alceu Valença/Geraldo Azevedo)
- 10 Talismã (Geraldo Azevedo/Alceu Valença)
- 11 Ciranda de Mãe Nina (Alceu Valença)
- 12 Horrível (Alceu Valença)

GERALDO AZEVEDO

Gravadora: Som Livre

Ano: 1977

Artista: Geraldo Azevedo

- 1 Cadê Meu Carnaval (Geraldo Azevedo)
 - 2 Caravana (Geraldo Azevedo/Alceu Valença)
- Talismã (Geraldo Azevedo/Alceu Valença)
- Barcarola do São Francisco (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- Pot-pourri "Correnteza" (Ainda Sem Compositor)
- 3 Domingo de Pedra e Cal (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
 - 4 Em Copacabana (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)

- 5 Cravo Vermelho (Carlos Fernando)
- 6 Fulô do Dia (Carlos Fernando)
- 7 Juritis e Borboletas (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 8 Coração do Agreste (Carlos Fernando/Geraldo Azevedo)

BICHO DE 7 CABEÇAS

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1979

Artista: Geraldo Azevedo

- 1 Veneza Americana (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 2 Semente de Adão (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 3 O Menino e os Carneiros (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 4 Asas de Verão (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 5 Grande Momento (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 6 Bicho de 7 Cabeças II (Zé Ramalho/Geraldo Azevedo/Renato Rocha (1))

Participação: Elba Ramalho

- 7 Táxi Lunar (Geraldo Azevedo/Zé Ramalho/Alceu Valença)
- 8 Paula E Bebeto (Milton Nascimento/Caetano Veloso)
- 9 Meu Pião (Zé do Norte)

Águas de Março (Tom Jobim)

- 10 Arraial dos Tucanos (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 11 Natureza Viva (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)

Participação: Dona Nenzinha do Jatobá

INCLINAÇÕES MUSICAIS

Gravadora: Ariola

Ano: 1981

Artista: Geraldo Azevedo

- 1 Caravelas (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 2 Dia Branco (Geraldo Azevedo/Renato Rocha (1))

- 3 Canta Coração (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 4 Coqueiros (Geraldo Azevedo/Marcus Vinicius)
- 5 Um Dia (Caetano Veloso)
- 6 Moça Bonita (Geraldo Azevedo/Capinan)
- 7 Inclinações Musicais (Geraldo Azevedo/Renato Rocha)
- 8 La Primera Vez (En El Instituto Y En La Universidad) (Garcia Lorca/Renato Rocha)
- 9 Campo Alegre (Geraldo Amaral)
- 10 Vento de Vozes (Geraldo Azevedo/Pipo Spera/Eduardo Marques)
- 11 Lucas (Geraldo Azevedo/Pipo Spera/Eduardo Marques)

FOR ALL PARA TODOS

Gravadora: Ariola

Ano: 1982

Artista: Geraldo Azevedo

- 1 Espiral do Tempo (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 2 Beleza Agreste (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 3 Olhar de Amor (Geraldo Azevedo/Geraldo Amaral)
- 4 Tudo no Ar (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 5 Príncipe Brilhante (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 6 Nuvens Sem Guia (Geraldo Azevedo/Capinan)
- 7 Rasgo de Lua (Geraldo Amaral/Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 8 Três Janeiro (Geraldo Amaral/Carlos Fernando)
- 9 Vida Cigana (Geraldo Azevedo/Xico Chaves)
- 10 Baião da Garoa (Luiz Gonzaga/Hervé Cordovil)
- 11 For All Para Todos (Geraldo Azevedo/Capinan)

TEMPO TEMPERO

Gravadora: Barclay/Ariola

Ano: 1984

Artista: Geraldo Azevedo

- 1 Terra à Vista (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 2 Sabor Colorido (Geraldo Azevedo)
- 3 Tempo Tempero (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 4 O Charme das Canções (Uis e Ais) (Geraldo Azevedo/Capinan)
- 5 Acende-me (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 6 Nosotros Nosotras (Geraldo Azevedo/Capinan)

Participação: Nana Caymmi

- 7 Oitavo Pecado (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 8 Qualquer Pessoa (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 9 Fases (Geraldo Azevedo/Capinan)
- 10 Lennon In The Sky (Geraldo Azevedo/Pipo Spera/Capinan)

A LUZ DO SOLO

Gravadora: Barclay/Ariola

Ano: 1985

Artista: Geraldo Azevedo

- 1 A Voz do Morto (Caetano Veloso)
 - 2 Mona Ami (Tonito/Liceu Vieira Dias)
- ABC do Sertão (Zé Dantas/Luiz Gonzaga)
- 3 Talvez Seja Real (Geraldo Azevedo/Fausto Nilo)
 - 4 O Amanhã É Distante (Tomorrow Is a Long Time) (Bob Dylan/Vrs. Geraldo Azevedo/Vrs. Babal)
 - 5 Menina do Lido (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
 - 6 Nosotros Nosotras (Geraldo Azevedo/Capinan)

Bicho de 7 Cabeças (Geraldo Azevedo/Zé Ramalho/Renato Rocha (1))

Participação: Elba Ramalho

- 7 Canção da Despedida (Geraldo Azevedo/Geraldo Vandré)
- 8 Moça Bonita (Geraldo Azevedo/Capinan)
- 9 Dia Branco (Geraldo Azevedo/Renato Rocha (1))
- 10 Canta Coração (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 11 Caravana (Geraldo Azevedo/Alceu Valença)

12 Táxi Lunar (Geraldo Azevedo/Zé Ramalho/Alceu Valença)

Participação: Zé Ramalho

DE OUTRA MANEIRA

Gravadora: RCA Vik

Ano: 1986

Artista: Geraldo Azevedo

- 1 O Princípio do Prazer (Geraldo Azevedo)
- 2 Chorando e Cantando (Geraldo Azevedo/Fausto Nilo)
- 3 Dona da Minha Cabeça (Geraldo Azevedo/Fausto Nilo)
- 4 Mulher (Geraldo Azevedo/Neila Tavares)
- 5 É Brincadeira (Geraldo Azevedo/Fausto Nilo)

Participação: Naná Vasconcelos

- 6 Ágil Passarinho (Geraldo Azevedo)
- 7 Ah Maravilha (Geraldo Azevedo/Capinan)
- 8 Nós Dois Pelo Céu (Geraldo Azevedo/Capinan)
- 9 Um Outro Um (Geraldo Azevedo/Renato Rocha)
- 10 Lusitana do Norte (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)

ETERNO PRESENTE

Gravadora: BMG-Ariola

Ano: 1988

Artista: Geraldo Azevedo

- 1 Sétimo Céu (Geraldo Azevedo/Fausto Nilo)
- 2 Ser dos Seres (Geraldo Azevedo/Capinan)
- 3 Todo Jeito Ela Tem (Geraldo Azevedo/Capinan)

Participação: Dominginhos

- 4 Parceiros das Delícias (Geraldo Azevedo/Capinan)
- 5 Petrolina e Juazeiro (Moraes Moreira/Geraldo Azevedo)
- 6 No Riso da Noite (Geraldo Azevedo/Geraldo Amaral/Carlos Fernando)

- 7 Tanto Querer (Geraldo Azevedo/Nando Cordel)
- 8 Estação Madura (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 9 Grande Amor (Renato Rocha)
- 10 Pega Fogo Coração (Geraldo Azevedo/Capinan)

BOSSA TROPICAL

Gravadora: BMG-Ariola

Ano: 1989

Artista: Geraldo Azevedo

- 1 Adoro Você (Geraldo Azevedo)
- 2 Ilha Morena (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 3 Bossa Tropical (Geraldo Azevedo/Pipo Spera)
- 4 Sexo XX (Geraldo Azevedo/Renato Rocha)
- 5 S.O.S. Natureza (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 6 Só Porque (Pipo Spera/Geraldo Azevedo)
- 7 Morena Linda Flor (Geraldo Azevedo/Geraldo Amaral)
- 8 Elo Partido (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 9 Casa Brasileira (Geraldo Azevedo/Renato Rocha)
- 10 Plano Romântico (Geraldo Azevedo/Capinan)

Jorge Mello

SOU DO TEMPO DO BAIÃO DE DOIS, QUE A BESTA FERA NÃO COMEU

Gravadora: Crazy

Ano: 1976

Artista: Jorge Mello

- 1 Cigano (Jorge Mello)
- 2 Trovão (Jorge Mello)
- 3 Novena (Jorge Mello)
- 4 Constelações (Hermes Fontes/Cupertino de Menezes/Adpt. Jorge Mello)
- 5 Kitchenet (Jorge Mello)
- 6 Besta Fera (Jorge Mello)

- 7 O Que Pensa Você (Jorge Mello)
- 8 São Paulo Zero Grau (Jorge Mello)
- 9 Velho Vadio (Jorge Mello)
- 10 Chuva (Jorge Mello)
- 11 Conselho de Amigo (Jorge Mello)

INTEGRAL

Gravadora: WEA

Ano: 1977

Artista: Jorge Mello

- 1 Moda Nova (Jorge Mello)
- 2 Marinheiro (Jorge Mello)
- 3 Sassaruê (Jorge Mello)
- 4 Quê de Quadrilha (Jorge Mello)
- 5 Passo da Ema (Jorge Mello)
- 6 Eu Falei Pra Você (Jorge Mello)
- 7 Água Barrenta (Jorge Mello)
- 8 Canto Bonito (Jorge Mello)
- 9 Trancelim (Jorge Mello)
- 10 Hora Tempo e Lugar (Jorge Mello)
- 11 Embolada (Jorge Mello)

CORAÇÃO ROCHEDO

Gravadora: Continental

Ano: 1979

Artista: Jorge Mello

- 1 Prisão (Jorge Mello)
- 2 Coração Rochedo (Jorge Mello)
- 3 É Dia É Noite a Minha Cor (Jorge Mello)
- 4 Ferroada (Jorge Mello)

- 5 Dentro de Meus Olhos (Jorge Mello)
- 6 Nascendo de Novo (Jorge Mello)
- 7 Claridade (Jorge Mello/Clodô)
- 8 Sentidos (Jorge Mello)
- 9 Ladainha da Cidade (Jorge Mello)
- 10 Claramente (Jorge Mello)

DENGO DENGUE

Gravadora: Continental

Ano: 1981

Artista: Jorge Mello

- 1 Dengo Dengue (Jorge Mello)
- 2 Siá Mariquinha (Luis Assunção/Evenor Pontes)
- 3 Fricote (Jorge Mello)
- 4 Mal Me Quer (Jorge Mello)
- 5 Garoa do Meu São Paulo (Jorge Mello/Mário de Andrade)

Música de Jorge Mello sobre poema de Mário de Andrade

- 6 Céu da Tua Boca (Jorge Mello)
- 7 Você É o Mar (Jorge Mello)
- 8 Morena Manhosa (Jorge Mello/Vicente Barreto)
- 9 Super-herói (Jorge Mello)
- 10 Duas Estações (Jorge Mello)

UM TROVADOR ELETRÔNICO

Gravadora: Continental

Ano: 1986

Artista: Jorge Mello

- 1 Canção de Gesta de Um Trovador Eletrônico (Belchior/Jorge Mello)
- 2 Super-herói (Jorge Mello)
- 3 Paraíba, Mas Que Nada (Jorge Mello/Carlos Pita)

- 4 Besta Fera (Jorge Mello)
- 5 Ploft (Belchior/Jorge Mello)

Participação: Belchior

- 6 Se Molhou (Jorge Mello)
- 7 A Natureza Reza (Jorge Mello)
- 8 Ferroada (Jorge Mello)
- 9 Na Asa do Avião (Jorge Mello)

Nonato Luiz

TERRA

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1980

Artista: Nonato Luiz

- 1 Terra (Nonato Luiz/Sebastião Tapajós)
- 2 Quatro Prantos (Nonato Luiz/Fausto Nilo)
- 3 Mosaico (Nonato Luiz)
- 4 Mulher Rendeira (Tradicional)
- 5 Minueto Em Sol Maior (Nonato Luiz)
- 6 Michele (Nonato Luiz)
- 7 Interlúdio (Nonato Luiz)
- 8 Choro Acadêmico (Nonato Luiz)
- 9 Contemplação (Nonato Luiz)
- 10 Mourisca (Nonato Luiz/Paulo Vaz)

Participação: Fagner

- 11 Tudo Ou Nada (Nonato Luiz/Fausto Nilo)

Participação: Bimba/Fagner

- 12 Reflexões Nordestinas (Nonato Luiz)

DIÁLOGO

Gravadora: Harmony/CBS

Ano: 1982

Artistas: Nonato Luiz / Pedro Soler

- 1 Malagueña (Elpídio Ramirez/Pedro Galindo)
- 2 Granaina (Tradicional/Adpt. Pedro Soler)
- 3 Nana (Pedro Soler)
- 4 Seguirias (Tradicional/Adpt. Pedro Soler)
- 5 Qui Nem Jiló (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
- 6 Viola Violada (Nonato Luiz)
- 7 Dança do Ventre (Nonato Luiz)
- 8 Quatro Prantos (Nonato Luiz/Fausto Nilo)
- 9 Homenagem a Gil (Nonato Luiz)
- 10 Reflexões Nordestinas (Nonato Luiz)
- 11 O Sonho (Nonato Luiz)

GUIARRA BRASILEIRA

Gravadora: A-Sound (Alemanha)

Ano: 1987

Artista: Nonato Luiz

- 1 Saudação a Luis Gonzaga (Nonato Luiz)
- 2 Homenagem a Gil (Nonato Luiz)
- 3 Contemplação Nº 2 - Mozaico (Nonato Luiz)
- 4 Viola Violada (Nonato Luiz)
- 5 Filha Ou Mulher (Nonato Luiz)
- 6 O Porto (Nonato Luiz)
- 7 Suíte Nordestina (Nonato Luiz)
- 8 O Sonho (Nonato Luiz)
- 9 O Grito (Nonato Luiz)
- 10 Terra (Nonato Luiz/Sebastião Tapajós)

FÉ CEGA - NONATO LUIZ TOCA MILTON NASCIMENTO

Gravadora: SBK Songs/CBS

Ano: 1988

Artista: Nonato Luiz

- 1 Um Gosto de Sol (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos)
 - 2 Fruta Boa (Milton Nascimento/Fernando Brant)
 - 3 Coração Civil (Milton Nascimento/Fernando Brant)
 - 4 Notícias do Brasil (Os Pássaros) (Milton Nascimento/Fernando Brant)
 - 5 Ponta de Areia (Milton Nascimento/Fernando Brant)
 - 6 Fé Cega, Faca Amolada (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos)
- Paula e Bebeto (Milton Nascimento/Caetano Veloso)
- 7 San Vicente (Milton Nascimento/Fernando Brant)
 - 8 Bola De Meia, Bola De Gude (Milton Nascimento/Fernando Brant)
 - 9 Maria, Maria (Milton Nascimento/Fernando Brant)

Ricardo Bezerra

MARAPONGA

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1978

Artista: Ricardo Bezerra

- 1 Maraponga (Ricardo Bezerra)
- 2 Cobra (Alano Freitas/Stélio Valle)

Participação: Fagner

- 3 La Condessa (Soares Brandão/Ricardo Bezerra)

Participação: Amelinha

- 4 Celebração (Ricardo Bezerra)
- 5 Sete Cidades (Ricardo Bezerra)
- 6 Gitana (Ricardo Bezerra)

Participação: Fagner/Amelinha

- 7 Cavalo Ferro (Fagner/Ricardo Bezerra)
- 8 Manera Fru Fru Manera (Fagner/Ricardo Bezerra)
- 9 Improviso (Ricardo Bezerra)

Rodger**MEU CORPO MINHA EMBALAGEM TODO GASTO NA VIAGEM - Pessoal Do Ceará**

Gravadora: Continental

Ano: 1973

Artistas: Têti / Rodger Rogério / Ednardo

1 Ingazeiras (Ednardo)

Intérprete: Ednardo

2 Terral (Ednardo)

Intérprete: Ednardo

3 Cavalo Ferro (Fagner/Ricardo Bezerra)

Intérpretes: Ednardo/Têti/Rodger Rogério

4 Curta Metragem (Rodger Rogério/Dedé)

Intérprete: Têti

5 Falando da Vida (Rodger Rogério/Dedé Evangelista)

Intérprete: Rodger Rogério

6 Dono dos Teus Olhos (Humberto Teixeira)

Intérprete: Têti

7 Palmas Pra Dar Ibope (Ednardo/Tânia Araújo)

Intérprete: Ednardo

8 Beira Mar (Ednardo)

Intérprete: Ednardo

9 Sustos (Rodger Rogério)

Intérprete: Rodger Rogério

10 A Mala (Rodger Rogério/Augusto Pontes)

Intérprete: Têti

CHÃO SAGRADO

Gravadora: RCA Vik

Ano: 1975

Artistas: Rodger Rogério / Têti

- 1 Bye-bye-baião (Rodger Rogério/Dedé)
- 2 Chão Sagrado (Rodger Rogério/Belchior)
- 3 Risada do Diabo (Petrúcio Maia)
- 4 Beco da Noite (Pepe/Rodger Rogério)
- 5 Rodoviária (Rodger Rogério/Brandão)
- 6 Fino Fio (Rodger Rogério)
- 7 Fox-lore (Rodger Rogério/Dedé)
- 8 Siá Mariquinha (Luis Assunção/Evenor Pontes)
- 9 Coroação (Rodger Rogério)
- 10 Retrato Marrom (Rodger Rogério/Fausto Nilo)
- 11 O Lago (Rodger Rogério/Augusto Pontes)
- 12 Amália (Rodger Rogério/Fausto Nilo)

Robertinho de Recife **JARDIM DA INFÂNCIA**

Gravadora: CBS

Ano: 1977

Artista: Robertinho de Recife

- 1 Frevo dos Palhaços (Robertinho de Recife)
- 2 Jardim da Infância (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 3 Sinais (Robertinho de Recife)
- 4 Idade Perigosa (Robertinho de Recife/Airton Barbosa)
- 5 Ao Romper D'alva (Robertinho de Recife)
- 6 Chamada (Robertinho de Recife)
- 7 Acalanto Para Um Punhal (Robertinho de Recife/Herman Torres/Fausto Nilo)

Participação: Fagner/Amelinha

- 8 Agrestina (Robertinho de Recife/Herman Torres)
- 9 Cor de Rosa Dor do Amor (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)

Participação: Amelinha

ROBERTINHO NO PASSO

Gravadora: CBS

Ano: 1978

Artista: Robertinho de Recife

- 1 Robertinho no Passo (Hermeto Pascoal)
- 2 Nem Um Talvez (Hermeto Pascoal)
- 3 Vassourinhas (Mathias da Rocha/Joana Batista Ramos)
- 4 Fogão (Sergio Lisboa)
- 5 Caboclinho (Hermeto Pascoal)
- 6 Frevo dos Palhaços (Robertinho de Recife)
- 7 Arrecife (Robertinho de Recife)
- 8 Come e Dorme (Nelson Ferreira)
- 9 Mundo Novo (Hermeto Pascoal)
- 10 Abel (Hermeto Pascoal)

E AGORA PRA VOCÊS... SUÍNGUES TROPICAIS

Gravadora: CBS

Ano: 1979

Artista: Robertinho de Recife

- 1 Merengue (Robertinho de Recife/Abel Silva)

Participação: Gal Costa

- 2 Loucos Swingues Tropicais (Robertinho de Recife/Fagner)
- 3 Louco Por Ti (Robertinho de Recife)
- 4 Feras Deveras (Robertinho de Recife/Jorge Mautner)

Participação: Elba Ramalho

- 5 Não Temas (Robertinho de Recife)
- 6 Papo de Guitarrista (Robertinho de Recife)
- 7 Dança Imaginária (Robertinho de Recife)
- 8 Meu Anjinho (Robertinho de Recife)
- 9 Sonhos e Delírios (Robertinho de Recife)

SATISFAÇÃO

Gravadora: Polygram

Ano: 1981

Artista: Robertinho de Recife

- 1 Seja o Meu Céu (Robertinho de Recife/Capinan)
- 2 Feliz Com Você (Robertinho de Recife/Emilinha)
- 3 Bom Bom (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 4 Janga (Robertinho de Recife)
- 5 O Elefante (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 6 Frevo do Arrepia (Robertinho de Recife/Abel Silva)
- 7 Emilinha Dançando (Robertinho de Recife)
- 8 Mina de Ouro (Robertinho de Recife/Aninha Bird)

ROBERTINHO DE RECIFE E EMILINHA

Gravadora: Ariola

Ano: 1982

Artistas: Robertinho de Recife / Emilinha

- 1 Dominó Dominó (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 2 Nas Luzes da Noite (Lincoln Olivetti/Robertinho de Recife)
- 3 Estou Débil (Robertinho de Recife/Emilinha)
- 4 Vem Cá Nenem (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 5 A Onda (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 6 De Cara Pro Sol (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 7 Palavra Cruzada (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 8 Alguém Especial (Lincoln Olivetti/Robertinho de Recife)

AH, ROBERTINHO DO MUNDO

Gravadora: Barclay/Ariola

Ano: 1983

Artista: Robertinho de Recife

- 1 Do Jeito Que Eu Sou (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 2 Rock da Guitarra Quebrada (Robertinho de Recife/Climério Filho)
- 3 Crioulos de Trinidad (Robertinho de Recife/Abel Silva)

Parte I Parte II Epílogo

- 4 Astúcia (Robertinho de Recife/Edinho/Marcos Lessa)
- 5 Bachianas Brasileiras Nº 5 (Villa-Lobos)
- 6 Capitão Copacabana (Robertinho de Recife/Ronald Pinheiro/Papa Kid)
- 7 Laser Ou Blues (Robertinho de Recife/Capinan)
- 8 Baby Doll de Nylon (Robertinho de Recife/Caetano Veloso)
- 9 Vou-me Embora (Robertinho de Recife/Emilinha)

METAL MANIA

Gravadora: RCA Victor

Ano: 1984

Artista: Robertinho de Recife

- 1 Fantasia Preto e Prata (Robertinho de Recife)
- 2 Fogo (Robertinho de Recife)
- 3 Metal Mania (Robertinho de Recife/Beto Ibeas)
- 4 Gata (Wild Thing) (Chip Taylor/Vrs. Luis Toth)

Adaptação: Robertinho de Recife

- 5 Corações e Pernas (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 6 Barbaridade (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 7 O Trem Fantasma (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 8 Dança Lolita (Robertinho de Recife)
- 9 Pedrada (Robertinho de Recife/Beto Ibeas/Zé Renato Massa)
- 10 Assassina (Robertinho de Recife/Zé Renato Massa)

Terezinha de Jesus VENTO NORDESTE

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1979

Artista: Terezinha de Jesus

- 1 Vento Nordeste (Sueli Costa/Abel Silva)
- 2 Cigano (Fagner)
- 3 Curare (Bororó)
- 4 Aves Daninhas (Lupicínio Rodrigues)
- 5 Fogo Fátuo (Moraes Moreira/Chacal)
- 6 Foi-se o Tempo (Petrúcio Maia/Fausto Nilo)
- 7 Coração Imprudente (Paulinho da Viola/Capinan)
- 8 Não Posso Crer (Mentira) (Mirabô Dantas/Capinan)
- 9 Maresia (Sueli Costa/Abel Silva)
- 10 Toada (Na Direção do Dia) (Zé Renato/Cláudio Nucci/Juca Filho)
- 11 Fulô da Maravilha (Luiz Bandeira)
- 12 Fulô da Fuloresta (João Silva/Geraldo Nunes)

CASO DE AMOR

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1980

Artista: Terezinha de Jesus

- 1 Tua Sedução (Moraes Moreira/Fausto Nilo)
- 2 Caso de Amor (Wilson Cachça/Ronaldo Santos)
- 3 Qui Nem Jiló (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
- 4 Acalanto (Mirabeau/Capinan)
- 5 Cidade Submersa (Paulinho da Viola)
- 6 Agradecido (Manduka)
- 7 Alegria e a Dor (Tesouro da Juventude) (Sueli Costa/Abel Silva)
- 8 Pra Ficar Me Esperando (Beto Fae/Paulo Roberto Barros)
- 9 Retrato da Vida (Élton Medeiros)
- 10 Vida Vida (Anísio Silva)
- 11 Dança (Renato Alt/Luis Sergio dos Santos)
- 12 Asas (Fagner/Abel Silva)

PRA INCENDIAR SEU CORAÇÃO

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1981

Artista: Terezinha de Jesus

- 1 Amizade (Beto Marques)
- 2 Quando Chega O Verão (Dominguinhos/Abel Silva)
- 3 Flor do Xaxado (Mirabeau/Capinan)
- 4 Pra Incendiar Seu Coração (Moraes Moreira/Patinhas)
- 5 Amar Quem Eu Já Amei (João do Vale/Libório)
- 6 Prece Ao Vento (Gilvan Chaves/Alcyr Pires Vermelho/Fernando Luis Câmara)

Participação: Odaíres

- 7 Coração Cigano (Zé Renato/Juca Filho)
- 8 Por Esse Amor (Ronald Pinheiro/Robertinho de Recife)
- 9 Couraça (Adler São Luis)
- 10 Eu Vi o Mar Virar Sertão (Sivuca/Cacaso)

Participação: Sivuca

- 11 Xote Menina (Robertinho de Recife/Fausto Nilo)
- 12 Rio Coração (Luiz Sérgio)

SOTAQUE

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1982

Artista: Terezinha de Jesus

- 1 Sotaque (Sivuca/Ana Terra)
- 2 Dom Divino (Jurandy da Feira)
- 3 Mares Potiguaras (Mirabô Dantas/Capinan)
- 4 Atrás do Circo Voador (Aroldo/Levi/Abel Silva)
- 5 Fervendo de Amor (Ronald Pinheiro/Papa Kid)
- 6 Nova Ilusão (Pedro Caetano/Claudionor Cruz)

- 7 Cidade de Conde (Afonso Gadelha/Glória Gadelha)
- 8 Éramos Dois (Dominguinhos/Mariah Penna)
- 9 Papo de Anjo Baba de Moça (Mú Carvalho/Guilherme Arantes)

Participação: Mú Carvalho

- 10 Deslumbrante Moço (Thereza Tinoco)
- 11 Pot-pourri "Homenagem a São João" (Ainda Sem Compositor)
- São João Na Roça (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
- Brincadeira Na Fogueira (Antônio Barros)
- Olha Pro Céu (Luiz Gonzaga/José Fernandes)
- 12 Evocação (Nelson Ferreira)

FRÁGIL FORÇA

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1983

Artista: Terezinha de Jesus

- 1 Odalisca Em Flor (Moraes Moreira/Waly Salomão)
- 2 Frágil Força (Luiz Melodia/Ricardo Augusto)
- 3 Hora Adora (Beti Niemeyer)
- 4 Mar Azul (Chico Guedes/Terezinha de Jesus/Babal)
- 5 De Mansinho (Enoch Domingos/Jotabê Campanholi)
- 6 Baú De Brinquedos (Nonato Luiz/Abel Silva)
- 7 Vento Leste (Paulo Debétio/Waldir Luz)
- 8 A Paixão (Mirabô Dantas/Capinan)
- 9 Bumerangue (Moraes Moreira/Abel Silva)
- 10 Beijo na Bochecha (Moacir Albuquerque/Tavinho Paes)
- 11 Linda Flor (Ai Ioiô) (Henrique Vogeler/Luis Peixoto/Marques Porto)

Téti

MEU CORPO MINHA EMBALAGEM TODO GASTO NA VIAGEM - Pessoal Do Ceará

Gravadora: Continental

Ano: 1973

Artistas: Têti / Rodger Rogério / Ednardo

1 Ingazeiras (Ednardo)

Intérprete: Ednardo

2 Terral (Ednardo)

Intérprete: Ednardo

3 Cavalo Ferro (Fagner/Ricardo Bezerra)

Intérpretes: Ednardo/Têti/Rodger Rogério

4 Curta Metragem (Rodger Rogério/Dedé)

Intérprete: Têti

5 Falando da Vida (Rodger Rogério/Dedé Evangelista)

Intérprete: Rodger Rogério

6 Dono dos Teus Olhos (Humberto Teixeira)

Intérprete: Têti

7 Palmas Pra Dar Ibope (Ednardo/Tânia Araújo)

Intérprete: Ednardo

8 Beira Mar (Ednardo)

Intérprete: Ednardo

9 Sustos (Rodger Rogério)

Intérprete: Rodger Rogério

10 A Mala (Rodger Rogério/Augusto Pontes)

Intérprete: Têti

CHÃO SAGRADO

Gravadora: RCA Vik

Ano: 1975

Artistas: Rodger Rogério / Têti

1 Bye-bye-baião (Rodger Rogério/Dedé)

2 Chão Sagrado (Rodger Rogério/Belchior)

3 Risada do Diabo (Petrúcio Maia)

- 4 Beco da Noite (Pepe/Rodger Rogério)
- 5 Rodoviária (Rodger Rogério/Brandão)
- 6 Fino Fio (Rodger Rogério)
- 7 Fox-lore (Rodger Rogério/Dedé)
- 8 Siá Mariquinha (Luis Assunção/Evenor Pontes)
- 9 Coroação (Rodger Rogério)
- 10 Retrato Marrom (Rodger Rogério/Fausto Nilo)
- 11 O Lago (Rodger Rogério/Augusto Pontes)
- 12 Amália (Rodger Rogério/Fausto Nilo)

EQUATORIAL

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1979

Artista: Têti

- 1 Daniela (Rodger Rogério/Clodô)
- 2 Jumento Passarinho (Rodger Rogério/Zila Mamede)
- 3 Barco de Cristal (Rodger Rogério/Clodô/Fausto Nilo)
- 4 Último Raio de Sol (Rodger Rogério/Clodô/Fausto Nilo)
- 5 Gírias do Norte (Jacinto Silva/Onildo Almeida)
- 6 Pé na Terra (Stélio Valle/Fausto Nilo)
- 7 Vento Rei (Zé Maia/Calé Alencar)
- 8 Passarás, Passarás, Passarás (Petrúcio Maia/Capinan)
- 9 Espacial (Belchior)
- 10 Falando da Vida (Rodger Rogério/Dedé Evangelista)
- 11 Maracá (Rodger Rogério/Clodô)
- 12 Equatorial (Calé/Fausto Nilo)

Vital Farias

VITAL FARIAS

Gravadora: Polydor

Ano: 1978

Artista: Vital Farias

- 1 Canção Em Dois Tempos (Era Casa Era Jardim) (Vital Farias)
- 2 O Sobressalto (Vital Farias/Livardo Alves)
- 3 Bate Com O Pé Xaxado (Vital Farias)

Participação: Tânia Alves

- 4 Bandeira Desfraldada (Vital Farias)
- 5 Via Crucis da Mulher Brasileira (Vital Farias/Livardo Alves)
- 6 Alice no Curral das Maravilhas (Vital Farias/Salgado Maranhão)
- 7 Deixe de Afobação (Vital Farias)
- 8 Expediente Interno (Vital Farias)
- 9 Poema Verdade (Vital Farias)
- 10 Caso Você Case (Vital Farias)
- 11 Ê Mãe (Vital Farias/Livardo Alves)
- 12 Estudo Nº 2 (Napoleon Coste) Instrumental

TAPEROÁ

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1980

Artista: Vital Farias

- 1 Pra Você Gostar de Mim (Vital Farias)

Participação: Eustáquio Sena

- 2 Eu Sabia Sabiá (Vital Farias/Jomar Souto)
- 3 Assim Diziam as Almas (Vital Farias)
- 4 Nave Mãe (Vital Farias)
- 5 Tudo Vai Bem (Nós Sofre Mas Nós Goza) (Vital Farias)
- 6 Repente Paulista (Vital Farias)
- 7 Tema de Beija-flor (Vital Farias/Gavião)
- 8 Veja (Margarida) (Vital Farias)
- 9 Meu Coração Por Dentro (Herman Torres/Salgado Maranhão)
- 10 General da Banda (Vital Farias) Instrumental

- 11 Prazer Pelo Averso (Vital Farias/Salgado Maranhão)

SAGAS BRASILEIRAS

Gravadora: Araponga/Lança/Polygram

Ano: 1982

Artista: Vital Farias

- 1 Do Meu Jeito Natural (Vital Farias)
- 2 Forrófunfá (Vital Farias/Livardo Alves)
- 3 Sete Cantigas Para Voar (Vital Farias)
- 4 Ai Que Saudade de Ocê (Vital Farias)
- 5 Saga de Severinin (Vital Farias)
- 6 Saga da Amazônia (Vital Farias)
- 7 Trem da Consciência (Vital Farias/Salgado Maranhão)
- 8 Belo Belo (Vital Farias)
- 9 Apesar da Solidão (Vital Farias/Salgado Maranhão)
- 10 Saga do Boi de Mamão (Vital Farias)

Xangai

ACONTECIVENTO

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1976

Artista: Xangai

- 1 Acontecivento (Nanuke/Xangai/Piteira)
 - 2 Asa Branca (Nanuke/Xangai)
 - 3 Forró de Surubim (Antônio Barros/José Batista)
 - 4 Bóia Fria (Hélio Contreiras/Zé Fontoura)
 - 5 Pronde Tu Vai, Luí? (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
- Verde Caninha (Filó Machado)
- Esta Noite Serenou (Hervé Cordovil)
- 6 Jogo Peço e Ela Me Dá (Nanuke/Xangai)
 - 7 Cantiga de Cego (Hélio Contreiras)

- 8 Tanto Queima Como Atrasa (De Terezinha a São Luis) (João do Vale/Helena Gonzaga/Adpt. Ascenso Ferreira)
- 9 Posso Falar e Cantar (Zé Augusto Elétriko/Xangai)
- 10 Na Volta da Pá (Jonga/Xangai)
- 11 Me Diga Se Tá Certo (Gordurinha)
- 12 Marcha Rancho (Nanuke/Xangai)

QUÉ QUI TU TEM CANÁRIO

Gravadora: Independente

Ano: 1982

Artista: Xangai

- 1 Cantoria do Galo (Xangai/Augusto Jatobá)
- 2 Qué Qui Tu Tem Canário? (Xangai/Capinan)
- 3 Curvas do Rio (Elomar)
- 4 Pés de Milho (Augusto Jatobá)
- 5 Galope Beira Mar (Fragmentos Soletrados) (Ivanildo Vilanova/Xangai)
- 6 Estampas Eucalol (Hélio Contreiras)
- 7 Matança (Augusto Jatobá)
- 8 Os Carneirinhos (Cecília Meireles/Xangai/Hélio Contreiras)

Sobre poema de Cecília Meireles

- 9 Água (Xangai/Augusto Jatobá)
- 10 Esquindô de Zombaria (Xangai/Capinan)

MUTIRÃO DA VIDA

Gravadora: Kuarup

Ano: 1984

Artista: Xangai

- 1 Fábula Ferida (Augusto Jatobá)
- 2 Trabalhadores do Metrô (Raimundo Monte Santo/Walter Marques)
- 3 O Menino e os Carneiros (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
- 4 Gírias do Norte (Jacinto Silva/Onildo Almeida)

De Quinze Pra Trás (Xangai/Pinto Pelado)

O Sapo no Saco (Jararaca/Severino Rangel "Ratinho")

5 Ela Disse (Edgar Ferreira)

6 Mutirão da Vida (Hélio Contreiras)

7 O Violêro (Elomar)

8 O Pidido (Elomar)

9 Alvorço (Capinan/Xangai)

10 Kukukaya (Jogo da Asa da Bruxa) (Cátia de França)

11 Cumeno Cum Cuentro (Alex Madureira)

12 Natureza (Ivanildo Vilanova)

XANGAI CANTA CANTIGAS, INCELENÇAS, PULUXIAS E TIRANAS DE ELOMAR

Gravadora: Kuarup

Ano: 1986

Artista: Xangai

1 Desafio (Elomar)

Participação: Elomar

2 Na Estrada das Areias de Ouro (Elomar)

3 A Pergunta (Elomar)

4 Puluxia das 7 Portas (Elomar)

Puluxia Estradeira (Elomar)

5 Dassanta (Do "Auto da Catingueira") (Elomar)

Participação: Elomar

6 Gabriela (Elomar)

7 A Meu Deus Um Canto Novo (Elomar)

8 Rapto de Juana do Tarugo (Elomar)

9 História de Vaqueiros (Elomar)

Participação: Elomar

10 Incelença Pro Amor Retirante (Elomar)

CONCERTO SERTANEZ

Gravadora: Estúdio de Invenções

Ano: 1988

Artistas: Turibio Santos / Xangai / Elomar

- 1 Violero (Elomar)
- 2 Jundiá (Xangai)
- 3 Suíte Nordestina (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
- 4 Campo Branco (Elomar)

Intérprete: João Omar

- 5 Sons de Carrilhões (João Pernambuco)

Intérprete: João Omar

- 6 Nas Asas do Zabelê (Augusto Jatobá)

Matança (Augusto Jatobá)

- 7 Ave-Maria (Johann Sebastian Bach)

Ave-Maria (Franz Schubert)

- 8 Homenagem a Jackson (Turibio Santos)
- 9 Venenoso Segredo (Xangai/Hélio Contreiras/Capinan)
- 10 Sertantifona (Balada do Filho Pródigo) (Elomar)
- 11 O Pidido (Elomar)

Zé Ramalho**PAÊBIRÚ**

Gravadora: Independente

Ano: 1975

Artistas: Zé Ramalho / Lula Côrtes

Disco 1

- 1 Trilha de Sumé (Lula Côrtes/Zé Ramalho)
- Culto à Terra (Lula Côrtes/Zé Ramalho)
- Bailado das Muscárias (Lula Côrtes/Zé Ramalho)
- 2 Harpa dos Ares (Lula Côrtes/Zé Ramalho)
 - 3 Não Existe Molhado Igual ao Pranto (Lula Côrtes/Zé Ramalho)

4 OMM (Lula Côrtes/Zé Ramalho)

Disco 2

5 Raga dos Raios (Lula Côrtes/Zé Ramalho)

6 Nas Paredes da Pedra Encantada os Segredos Talhados Por Sumé (Lula Côrtes/Zé Ramalho)

7 Maracás de Fogo (Lula Côrtes/Zé Ramalho)

8 Louvação a Iemanjá (Lula Côrtes/Zé Ramalho)

Regato da Montanha (Lula Côrtes/Zé Ramalho)

9 Beira Mar (Lula Côrtes/Zé Ramalho)

10 Pedra Templo Animal (Lula Côrtes/Zé Ramalho)

Sumé (Lula Côrtes/Zé Ramalho)

ZÉ RAMALHO

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1978

Artista: Zé Ramalho

1 Avôhai (Zé Ramalho)

Participação: Patrick Moraz

2 Vila do Sossego (Zé Ramalho)

3 Chão de Giz (Zé Ramalho)

4 Noite Preta (Zé Ramalho/Lula Côrtes/Alceu Valença)

5 Dança das Borboletas (Zé Ramalho/Alceu Valença)

6 Bicho de 7 Cabeças (Geraldo Azevedo/Zé Ramalho/Renato Rocha)

Instrumental

7 Adeus 2ª Feira Cinzenta (Zé Ramalho/Geraldo Azevedo)

8 Meninas de Albarã (Zé Ramalho)

9 Voa Voa (Zé Ramalho)

A PELEJA DO DIABO COM O DONO DO CÉU

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1979

Artista: Zé Ramalho

- 1 A Peleja Do Diabo Com O Dono Do Céu (Zé Ramalho)
- 2 Admirável Gado Novo (Zé Ramalho)
- 3 Falas do Povo (Zé Ramalho)
- 4 Beira Mar (Zé Ramalho)
- 5 Garoto de Aluguel (Taxi Boy) (Zé Ramalho)
- 6 Pelo Vinho E Pelo Pão (Zé Ramalho)

Participação: Amelinha

- 7 Mote das Amplidões (Zé Ramalho)
- 8 Jardim das Acácias (Zé Ramalho)
- 9 Agônico (Zé Ramalho) Instrumental
- 10 Frevo Mulher (Zé Ramalho)

A TERCEIRA LÂMINA

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1981

Artista: Zé Ramalho

- 1 Canção Agalopada (Zé Ramalho)
- 2 Filhos de Ícaro (Zé Ramalho)
- 3 A Terceira Lâmina (Zé Ramalho)
- 4 Um Pequeno Xote (Zé Ramalho)
- 5 Atrás do Balcão (Zé Ramalho)
- 6 Galope Rasante (Zé Ramalho)
- 7 Kamikaze (Zé Ramalho)
- 8 Violar (Zé Ramalho) Instrumental
- 9 Cavalos do Cão (Zé Ramalho)
- 10 Ave de Prata (Zé Ramalho)
- 11 Dia dos Adultos (Zé Ramalho)

FORÇA VERDE

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1982

Artista: Zé Ramalho

- 1 Força Verde (Zé Ramalho)
- 2 Eternas Ondas (Zé Ramalho)
- 3 O Monte Olimpia (Zé Ramalho)
- 4 Visões de Zé Limeira Sobre o Final do Século XX (Zé Ramalho)
- 5 Banquete de Signos (Zé Ramalho)
- 6 Pepitas de Fogo (Zé Ramalho)
- 7 Beira-mar - Capítulo II (Zé Ramalho)
- 8 Os Segredos de Sumé (Zé Ramalho)
- 9 Almágama (Zé Ramalho)
- 10 Cristais do Tempo (Kika Antônio e João) (Zé Ramalho)

ORQUÍDEA NEGRA

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1983

Artista: Zé Ramalho

- 1 Orquídea Negra (Jorge Mautner)
 - 2 Para Chegar Mais Perto de Deus (Zé Ramalho)
- Participação: Egberto Gismonti
- 3 Kryptônia (Zé Ramalho)
 - 4 Táxi Lunar (Geraldo Azevedo/Zé Ramalho/Alceu Valença)

Participação: A Cor do Som

- 5 Coração de Rubi (Zé Ramalho/Maria Lúcia Godoy)

Participação: Maria Lúcia Godoy

- 6 Filhos de Câncer (Fagner/Zé Ramalho)

Participação: Fagner

- 7 Napalm (Robertinho de Recife/Zé Ramalho)
- 8 Dominó (Zé Ramalho)

Participação: Trio Elétrico Dodô e Osmar/Amelinha

9 Xote dos Poetas (Zé Ramalho/Capinan)

Declamação: Fagner

10 Embolada Violada (Zé Ramalho)

PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DE ROCK OU POR AQUELAS QUE FORAM BEM AMADAS

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1984

Artista: Zé Ramalho

1 Made In PB (Marconi Notaro/Zé Ramalho)

2 Frágil (Zé Ramalho)

Participação: Christiane Kopke

3 Tolo Na Colina (The Fool On The Hill) (John Lennon/Paul McCartney/Vrs. Zé Ramalho)

Participação: Erasmo Carlos

4 Brejo da Cruz (Zé Ramalho)

5 Jacarepaguá Blues (Zé Ramalho)

6 Paisagem da Flor Desesperada (Israel Semente)

7 Dança das Luzes (Zé Ramalho)

8 Dogmática (Zé Ramalho)

9 Mulheres (Jards Macalé/Zé Ramalho)

Participação: Wanderléa/Zezé Motta

10 Dupla Fantasia (Zé Ramalho)

DE GOSTO, DE ÁGUA E DE AMIGOS

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1985

Artista: Zé Ramalho

1 De Gosto de Água e de Amigos (Zé Ramalho/Lula Côrtes)

2 Desejo de Mouro (Zé Ramalho)

- 3 Mestiça (Zé Ramalho)
- 4 Sensações Brancas (Zé Ramalho)
- 5 Absurdo Blues (Zé Ramalho/Alceu Valença)
- 6 Forrobodó (Chico Pío/Alano de Freitas)
- 7 Martelo dos 30 Anos (Zé Ramalho/Flaviola)
- Five Hundred Miles (Hedy West)
- 8 Chuva Pesada (Zé Ramalho)
- 9 Um Corpo Que Sai (Zé Ramalho/Teca Calazans)
- 10 Paralelas (Belchior)

Participação: Tavito

OPUS VISIONÁRIO

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1986

Artista: Zé Ramalho

- 1 Zylina (Zé Ramalho)
- Mus. Inc. ``O Guarani`` (Carlos Gomes) - Part. Cláudia Olivetti
- 2 Um Índio (Caetano Veloso)
- 3 Quasar do Sertão (Zé Ramalho/Flaviola)
- Mus. Inc. ``Na Hora Do Almoço`` (Belchior) - Part. Geraldo Azevedo
- 4 Parceria (Zé Ramalho)
- Participação: Cláudia Olivetti
- 5 Bê (Zé Ramalho)
- 6 Visionária (Zé Ramalho)
- 7 Botões de Osso (Zé Ramalho)
- 8 Tamarineira Village (Zé Ramalho)
- 9 Olhares Sem Destino (Zé Ramalho/Téo Azevedo)
- 10 Pedras e Moças (Zé Ramalho/Geraldo Azevedo)

Participação: Geraldo Azevedo

DÉCIMAS DE UM CANTADOR

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1987

Artista: Zé Ramalho

- 1 Acredite Quem Quiser (Zé Ramalho/Mauro Motta)
- 2 Number 9 (Zé Ramalho) Instrumental
- 3 Décimas de Um Cantador (Zé Ramalho/Flaviola)
- 4 Pelos Telefones (Zé Ramalho/Mauro Motta)
- 5 Lua Semente (Zé Ramalho/Zé Neumann)
- 6 Aldeias da Borborema (Zé Ramalho)
- 7 Mary Mar (Zé Ramalho)
- 8 Ser Boy (This Boy) (John Lennon/Paul McCartney/Vrs. Mauro Motta)
- 9 Hino de Duran (Chico Buarque)

Mus. Inc. ``Deixa Isso Pra Lá`` (Alberto Paz-Édson Menezes)

- 10 Mulher Nova, Bonita E Carinhosa Faz O Homem Gemer Sem Sentir Dor (Zé Ramalho/Otacílio Batista)

Projetos Coletivos **SORO**

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1979

Artistas: Cirino, Nonato Luiz, Abel Silva, Pedro Soler, Patativa do Assaré, Fagner, Manassés, Belchior, Ferreira Gullar, Geraldo Azevedo, Fausto Nilo e Núbia Lafaiete

- 1 Estrela Ferrada (Cirino) Instrumental

Intérpretes: Nonato Luiz/Cirino

- 2 Quatro Prantos (Nonato Luiz/Fausto Nilo) Instrumental

Intérpretes: Manassés/Nonato Luiz/Dominginhos/Fagner

- 3 Canção de Crioulos (Abel Silva)

Intérprete: Abel Silva

- 4 Choro Acadêmico (Nonato Luiz)

Intérprete: Nonato Luiz

5 Primeiros Anos (Ferreira Gullar)

Intérprete: Ferreira Gullar

6 Aguapé (Epígrafe de Castro Alves) (Belchior)

Intérpretes: Belchior/Fagner

7 Vida Sertaneja (Patativa do Assaré)

Intérprete: Patativa do Assaré

8 Peteneras (Tradicional) Música tradicional flamenca

Intérprete: Pedro Soler

9 Passarim de Assaré (Fagner/Fausto Nilo)

Intérprete: Fagner

10 To Bach And Powel (Geraldo Azevedo) Instrumental

Intérprete: Geraldo Azevedo

11 Coração Condenado (Gracco/Stélio Valle/Fausto Nilo)

Intérpretes: Núbia Lafayette/Fausto Nilo

MASSAFEIRA LIVRE

Gravadora: Epic/CBS

Ano: 1980

Artistas: Ednardo, Têti, Rodger e outros

Disco 01

1 Aurora (Ednardo/Belchior)

Intérpretes: Ednardo/Belchior

2 Como as Primeiras Chuvas do Cajú (Ângela Linhares/Ricardo Bezerra)

Intérprete: Ângela Linhares

3 Pé de Espinho (Rogério/Stone/Luis Carlos Pinóquio)

Intérpretes: Rogério/Régis

4 Vira Vento (Vicente Lopes)

Intérprete: Vicente Lopes

5 Aviso aos Navegantes (Lúcio Ricardo)

Intérprete: Lúcio Ricardo

6 O Que Foi Que Você Viu (Stélio Valle/Chico Pio/Nertam Alencar)

Intérprete: Chico Pio

7 Brejo (Régis/Rodger Rogério/Ednardo)

Intérprete: Régis

8 Atalaia (Ferreirinha/Gracco/Caio Silvio)

Intérprete: Ferreirinha

9 Frio da Serra (Petrúcio Maia/Brandão)

Intérpretes: Fagner/Ednardo/Lopes

10 Isopor (Wagner Costa)

Intérprete: Wagner Costa

11 Buenos Aires (Citroen) (Sergio Pinheiro/Stélio Valle)

Intérprete: Sergio Pinheiro

12 Senhor Doutor (Patativa do Assaré)

Intérprete: Patativa do Assaré

Disco 02

1 O Sol É Que É o Quente (Alano de Freitas)

Intérpretes: Aninha/Ednardo

2 Em Cada Tela Uma História (Lúcio Ricardo)

Intérprete: Lúcio Ricardo

3 Cor de Sonho (Mona Gadelha)

Intérprete: Mona Gadelha

4 Vento Rei (Zé Maia/Calé Alencar)

Intérprete: Calé

5 O Rei (Tânia Cabral)

Intérpretes: Tânia Cabral/Téti

6 Jardim do Olhar (Fausto Nilo/Stélio Valle)

Intérprete: Coro Massafeira

7 O Sol Acordou (Ednardo)

Intérprete: Ednardo

8 Estradeiro (Rogério)

Intérprete: Rogério

9 Pelos Cantos (Gracco)

Intérprete: Gracco

10 Não Haverá Mais Um Dia (Pachelly Jamacaru)

Intérprete: Pachelly Jamacaru

11 Último Raio de Sol (Rodger Rogério/Clodô/Fausto Nilo)

Intérpretes: Ednardo/Téti

12 Reizado (Augusto Pontes/Gracco/Stélio Valle)

Intérprete: Ednardo

CANTORIA

Gravadora: Kuarup

Ano: 1984

Artistas: Xangai / Elomar / Geraldo Azevedo / Vital Farias

1 Novena (Geraldo Azevedo/Marcus Vinicius)

2 Sete Cantigas Para Voar (Vital Farias)

3 Cantiga do Boi Incantado (Elomar)

4 Kukukaya (Jogo da Asa da Bruxa) (Cátia de França)

5 Ai Que Saudade de Ocê (Vital Farias)

6 Ai D'eu Sodade (O Abc do Preguiçoso) (Tradicional)

7 Semente de Adão (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)

Viramundo (Gilberto Gil/Capinan)

8 Cantiga do Estradar (Elomar)

9 Saga da Amazônia (Vital Farias)

10 Matança (Augusto Jatobá)

11 Cantiga de Amigo (Elomar)

CANTORIA 2

Gravadora: Kuarup

Ano: 1988

Artistas: Vital Farias / Geraldo Azevedo / Elomar / Xangai

1 Desafio do Auto da Catingueira (Elomar)

Repente (Vital Farias)

Novena (Geraldo Azevedo/Marcus Vinicius)

2 Canção Em Dois Tempos (Era Casa Era Jardim) (Vital Farias)

Veja (Margarida) (Vital Farias)

3 Sabor Colorido (Geraldo Azevedo)

Moça Bonita (Geraldo Azevedo/Capinan)

4 Na Quadrada das Águas Perdidas (Elomar)

Vocal de Geraldo Azevedo, Xangai e Vital Farias

5 Cantilena de Lua Cheia (Vital Farias)

6 Arrumação (Elomar)

Intérprete: Francisco Aafa

7 Barcarola do São Francisco (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)

Talismã (Geraldo Azevedo/Alceu Valença)

Caravana (Geraldo Azevedo/Alceu Valença)

8 Estampas Eucalol (Hélio Contreiras)

Violão de Geraldo Azevedo

9 Saga de Severinin (Vital Farias)

10 Cantiga de Amigo (Elomar)

O GRANDE ENCONTRO

Gravadora: BMG Brasil

Ano: 1996

Artistas: Alceu Valença / Geraldo Azevedo / Zé Ramalho / Elba Ramalho

1 Sabiá (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)

2 Coração Bobo (Alceu Valença)

3 Jacarepaguá Blues (Zé Ramalho)

4 Pelas Ruas Que Andei (Alceu Valença/Vicente Barreto)

- 5 Talismã (Geraldo Azevedo/Alceu Valença)
 - 6 O Ciúme (Caetano Veloso)
 - 7 Dia Branco (Geraldo Azevedo/Renato Rocha)
 - 8 O Amanhã É Distante (Tomorrow Is a Long Time) (Bob Dylan/Vrs. Geraldo Azevedo/Vrs. Babal)
 - 9 Admirável Gado Novo (Zé Ramalho)
 - 10 Trem das Sete (Raul Seixas)
 - 11 Chão de Giz (Zé Ramalho)
 - 12 Veja (Margarida) (Vital Farias)
 - 13 A Prosa Impúrpura Do Caicó (Chico César)
 - 14 Tesoura do Desejo (Alceu Valença)
 - 15 Chorando e Cantando (Geraldo Azevedo/Fausto Nilo)
 - 16 Banho de Cheiro (Carlos Fernando)
- Frevo Mulher (Zé Ramalho)

O GRANDE ENCONTRO II

Gravadora: BMG Brasil

Ano: 1997

Artistas: Geraldo Azevedo / Zé Ramalho / Elba Ramalho

- 1 Disparada (Geraldo Vandr /Theo de Barros)
 - 2 O Princípio do Prazer (Geraldo Azevedo)
 - 3 Banquete de Signos (Z  Ramalho)
 - 4 Miragens (Geraldo Azevedo/Z  Ramalho)
 - 5 Pedras e Moças (Z  Ramalho/Geraldo Azevedo)
 - 6 Canta Coração (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando)
 - 7 Eternas Ondas (Z  Ramalho)
 - 8 Bicho de 7 Cabeças II (Z  Ramalho/Geraldo Azevedo/Renato Rocha)
 - 9 O Autor Da Natureza (Z  Vicente da Paraíba/Passarinho do Norte/Bráulio Tavares)
 - 10 Pot-pourri "Saga Da Asa Branca" (Ainda Sem Compositor)
- Asa Branca (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)

A Volta da Asa Branca (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)

11 Canção da Despedida (Geraldo Azevedo/Geraldo Vandr )

12 Ai Que Saudade de Oc  (Vital Farias)

O GRANDE ENCONTRO - VOL. 3

Gravadora: BMG Brasil

Ano: 2000

Artistas: Geraldo Azevedo / Z  Ramalho / Elba Ramalho

1 Caravana (Geraldo Azevedo/Alceu Valença)

2 Táxi Lunar (Geraldo Azevedo/Z  Ramalho/Alceu Valença)

3 Dona da Minha Cabeça (Geraldo Azevedo/Fausto Nilo)

4 Canta Brasil (Alcyr Pires Vermelho/David Nasser)

Participação: Moraes Moreira

5 Frisson (Tunai/Sérgio Natureza)

6 L  e C  (Lenine/Sérgio Natureza)

Participação: Lenine

7 A Peleja Do Diabo Com O Dono Do Céu (Z  Ramalho)

8 Garoto de Aluguel (Taxi Boy) (Z  Ramalho)

Participação: Belchior

9 Galope Rasante (Z  Ramalho)

10 Você Se Lembra (Geraldo Azevedo/Pipo Spera/Fausto Nilo)

11 Petrolina - Juazeiro (Jorge de Altinho)

12 A Terceira Lâmina (Z  Ramalho)

13 Tum-tum-tum (Ari Monteiro/Cristóvão de Alencar)

Mulata no Coco (Oscar Barbosa/Geraldo Nunes)

14 Eu Vou Pra Lua (Ary Lobo/Luis de França)

O Canto da Ema (Alventino Cavalcanti/Aires Viana/João do Vale)