



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA**

ALÁDIA QUINTELLA SOARES

**COMPOSITORES E INTÉRPRETES CEARENSES: O CAMPO DA MÚSICA
INDEPENDENTE NO CEARÁ DOS ANOS 1980 E 1990**

**FORTALEZA
2015**

ALÁDIA QUINTELLA SOARES

COMPOSITORES E INTÉRPRETES CEARENSES: O CAMPO DA MÚSICA
INDEPENDENTE NO CEARÁ DOS ANOS 1980 E 1990

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Educação. Eixo temático: Ensino de Música.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Rogério

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S652c Soares, Aládia Quintella.
Compositores e Intérpretes Cearenses: o campo da música independente no Ceará dos anos 1980 e 1990 / Aládia Quintella Soares. – 2015.
120 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2015.
Orientação: Prof. Dr. Pedro Rogério.

1. Música Independente. 2. Música Cearense. 3. Campo Musical. I. Título.

CDD 370

ALÁDIA QUINTELLA SOARES

COMPOSITORES E INTÉRPRETES CEARENSES: O CAMPO DA MÚSICA
INDEPENDENTE NO CEARÁ DOS ANOS 1980 E 1990

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Educação. Eixo temático: Ensino de Música.

Aprovada em: ____/____/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro Rogério (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Luiz Botelho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Alexandre Barbalho
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Dedico este trabalho a toda minha família, pelo apoio incondicional em todos os momentos de minha vida. Dedico ao meu filho Guido, por tornar a experiência de existir mais maravilhosa a cada dia.

AGRADECIMENTOS

À Maria Salete de Almeida Quintella, minha mãe, pelo amor e doação incondicional, apoio e estímulo em todos os momentos de minha vida, inclusive pelo incentivo para prestar vestibular para Música. Por cuidar do Guido nos vários momentos em que precisei durante a pesquisa. Grata pela sua existência, mãe! Às minhas tias: Eridan Quintela, Maria Quintela, Osana Quintela, Regina Guilhon e Zeneida Quintela, mulheres de garra que me ensinam todos os dias a compartilhar carinho, saúde, determinação, proteção e amor! Vocês são exemplos para mim, sou muito grata! Ao meu irmão Julius Quintella pelo companheirismo em todas as etapas de minha vida! Ao meu pai, Airton Soares, que com sua leveza despertou em mim o hábito da leitura e contribuiu para a minha aproximação com a música. À Clara Quintela, prima querida, pela contribuição para a realização deste trabalho.

Ao meu querido amigo Delano Pessoa, pelas boas conversas durante as revisões do texto e pela revisão, claro! À Conceição Cunha, Carolina Bernardo, Catherine Furtado, Sarita Saito e Aparecida Liberato por todas as dicas e revisões que vocês fizeram em algum momento e acima de tudo por nossa amizade! Aos queridos Hebe Medeiros, Joiânia Pereira e Alles Lopes por todo apoio, colaboração e a nossa valiosa estima. Ao amigo Márcio Caetano pelo apoio dado. Ao câmera Rafael Cavalcante pelo profissionalismo e qualidade de suas imagens. Ao Vitor Grilo pelas orientações no início da pesquisa, pelas filmagens e edição do curta, fruto desse trabalho, por nossa parceria infinita, grata pelo carinho!

Meus agradecimentos ao professor Alexandre Barbalho pelo aceite em contribuir para o melhoramento desta pesquisa; ao professor Luiz Botelho Albuquerque pelas diversas orientações e as aulas maravilhosas que despertavam em mim o desejo contínuo pela pesquisa. Ao professor Pedro Rogério, pela paciência, gentileza e leveza em suas orientações. Pelos esclarecimentos, confiança e colaboração, desejo que a nossa parceria seja duradoura! Muito grata!

Por fim, aos músicos integrantes do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* que nos cederam as entrevistas: Eugênio Leandro, Cristina Francescutti, Parahyba, Marcus Caffé e Adauto Oliveira. Ao Nelson Augusto e ao Pingo de Fortaleza pelas entrevistas concedidas. À Gigi Castro, pelo apoio e empréstimo do citado CD que foi de fundamental contribuição.

“Se você faz tudo sempre igual
é seguro que nunca se perca, mas é possível que
nunca se ache.”

Sérgio Vaz

RESUMO

Esta pesquisa objetiva compreender como a trajetória formativa musical dos integrantes do grupo NUCIC – Núcleo de Compositores e Intérpretes Cearenses – contribuiu para que este coletivo produzisse o primeiro CD de música independente de Fortaleza intitulado “Compositores e Intérpretes Cearenses” em 1993. Os membros desse coletivo eram músicos, em sua maioria nascidos do Ceará, com algumas características em comum, sendo que a principal delas percebida no desenvolvimento da pesquisa é o fato de que a maioria teve uma formação musical não-formal e informal. No Ceará, anterior ao trabalho do NUCIC, verificamos a presença de outros coletivos em torno da música como o “Pessoal do Ceará” na década de setenta e o “Massafeira” na década de oitenta. No entanto, percebe-se, uma escassa literatura sobre a produção musical cearense na década de noventa e com esse estudo pretende-se contribuir para a mudança dessa conjuntura. O foco deste trabalho terá como recorte meados da década de oitenta e início dos anos noventa. No entanto, com a intenção de contextualizarmos tal período na história do Ceará e do Brasil, faz-se necessário recuar, como também, avançar no tempo. Isto irá nos auxiliar na leitura. A fundamentação teórica baseia-se nos textos de BOURDIEU (2005; 2007); BARBALHO (2005); LIBÂNEO (1986; 1991); ROGÉRIO (2006; 2011), entre outros autores que focam sobre processos de formação musical, *habitus*, trajetórias formativas. Trata-se de um estudo de caso, onde metodologicamente, utilizam-se leituras de textos, entrevistas com os membros do grupo e observadores privilegiados. Os resultados esperados convergem para uma reflexão sobre a educação musical não-formal e informal, ampliando o campo de visão sobre a produção musical cearense independente na década de oitenta e início de noventa.

Palavras-chave: Música Independente; Música Cearense; Campo Musical

ABSTRACT

This research discuss how the trajectory of the musical group NUCIC – Núcleo de Compositores e Intérpretes Cearenses –, core of composers and performers of Ceará – contributed to produce the first independent music CD of Fortaleza City entitled " Composers and Performers Ceará " in 1993, by this collective. The members of this collective were musicians, mostly born in Ceará, with some characteristics in common; the main perceived one in the development of this research is the fact that most of them had non-formal and informal musical training. In Ceará, before the work of NUCIC, we can verify the presence of other collectives such as "O Pessoal do Ceará" in the 1970s and "Massafeira" in the 1980's. However, it is remarkable that there is a scant literary output about the Ceará music production in the 1990's. This study intends to contribute with a register of this movement to changing this situation. The focus of this work is to observe the mid of the eighties and early nineties. However, with the intention of contextualizing this period, it is necessary to pull back and also move ahead in time, as these will help us in the reading. Such a procedure will be connected to the historical context in Ceará and in Brazil. The theoretical foundation is based on authors such as BOURDIEU (2005; 2007); BARBALHO (2005); LIBÂNEO (1986; 1991); ROGÉRIO (2006; 2011), among others that focus on musical training, habitus, training trajectories. This is a case study in which methodologically, texts readings, interviews with members and privileged observers are included. The expected results converge to a reflection on the non-formal and informal musical education, broadening the field of vision about the Ceará music production in the eighties and early nineties.

Keywords: Independent Music; Cearense Music; Musical Field.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Capa do CD Compositores e Intérpretes Cearenses.....	29
Figura 2	Tenda do Circo Voador montada durante sua itinerância por Fortaleza.....	33
Figura 3	Reportagem retirada do Jornal O Povo . Publicada em 04/07/1989.....	41
Figura 4	Maria Luiza chegou a fazer greve de fome em protesto contra o então presidente José Sarney em 1987.....	66
Figura 5	Revista Cultural <i>O Saco</i> , em 1987, publicada em Fortaleza.....	79
Figura 6	Lançamento do CD <i>Compositores e Intérpretes Cearenses</i> – NUCIC.....	90
Figura 7	Cartaz de um dos Festivais organizados pelo Coletivo Panela de Pressão.....	99
Figura 8	CD do Coletivo Bora! Ceará Autoral Criativo.....	102

LISTA DE SIGLAS

ABEC	Associação Atlética do Banco do Estado do Ceará
ACEMUS	Associação Cearense de Músicos
APID	Associação dos Produtores Independentes de Discos
CBS	Columbia Broadcasting System
CD	Compact Disc
COOMUSA	Cooperativa dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro
DCE	Diretório Central dos Estudantes
FAM	Associação dos Músicos de Fortaleza
IFCE	Instituto Federal de Educação do Ceará
INACEN	Instituto Nacional de Artes Cênicas
LP	Long Play
MINC	Ministério da Cultura
MOCUPP	Movimento de Cultura Popular do Pirambu
NUCIC	Núcleo de Compositores e Intérpretes Cearenses
NUCIN	Núcleo de Compositores e Intérpretes Nordestinos
OP	Orçamento Participativo
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SESC	Serviço Social do Comércio
SIC	Secretaria de Indústria e Comércio do Estado do Ceará
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UFC	Universidade Federal do Ceará
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
Aproximação com o tema.....	13
Percursos metodológicos.....	20
CAPÍTULO 1 – A FORMAÇÃO DO NUCIC E SEUS INTEGRANTES.....	24
1.1 O que foi o NUCIC?.....	24
1.2 Quem eram os “Nuciqueanos”?.....	28
CAPÍTULO 2 – O CAMPO MUSICAL CEARENSE: ENCONTROS E PARCERIAS	50
CAPÍTULO 3 – O CD COMPOSITORES E INTÉPRETES CEARENSES E SUAS IMBRICAÇÕES.....	71
3.1 A educação informal e a música independente.....	71
3.2 A cena independente no Ceará: alternativas para a crise de oitenta e a reorganização da cena musical no início dos anos noventa.....	73
3.3 Breve retrospectiva das mídias de gravação.....	83
3.4 O CD Compositores e Intérpretes Cearenses.....	88
CAPÍTULO 4 – RUPTURAS E CONTINUIDADES DO 1º CD DE MÚSICA INDEPENDENTE DO CEARÁ.....	94
4.1 A criação de coletivos como estratégia para o fortalecimento da cena musical independente em Fortaleza.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	107
ANEXO A - TABELA	113
ANEXO B – MATÉRIAS DE JORNais E ANÚNCIOS.....	114

1. INTRODUÇÃO

Aproximação com o tema

A decisão de expor alguns pequenos trechos de episódios que influenciaram na escolha do tema deste estudo encaminha a observar a existência de intrínsecas correspondências entre tais lembranças e o objeto de pesquisa. O convite para pesquisar como um grupo de compositores e intérpretes, que na década de 1990 se uniram e, organizados, foram responsáveis por lançar o primeiro CD (*Compact Disc*) coletivo independente intitulado “Compositores e Intérpretes Cearenses”, souu muito interessante. Não foi à toa que tal proposta foi feita, já que há alguns anos na cidade de Fortaleza e fora dela, participei de fóruns, associações, sindicatos e conselhos de cultura¹, na intenção de compreender e contribuir de alguma forma para as melhorias de trabalho para os músicos no Ceará e mais especificamente em Fortaleza.

Licenciada em Música pela Universidade Estadual do Ceará em 2001, Especialista em Arte e Educação pelo IFCE em 2004 estive, desde esse período, envolvida com educação musical e produção cultural: áreas fascinantes por proporcionarem ao professor e/ou produtor a apreciação artística de algo em construção maior do que um prelúdio. Colaborar para a montagem de um espetáculo, o que geralmente não se faz sozinho, seja para um grande palco ou o pátio de uma escola, traz a possibilidade de observarmos um crescimento progressivo do aprendizado entre os envolvidos durante todo processo de montagem de uma apresentação musical.

Outra lembrança veio à tona durante o desenvolvimento da pesquisa, quando André Midani (2008) relata como funcionava a profissão de vendedor de discos na década de 1950:

[...] o vendedor devia ter conhecimento sobre música, orquestras e regentes para aconselhar e conversar com os clientes sobre as várias opções de interpretação de uma determinada obra. Enfim, vendedor de discos ou de livros em 1952 era uma profissão sofisticada, cheia de glamour e elegância. (MIDANI, 2008)

¹ Membro do Conselho de Cultura do Estado do Ceará - Música (2006-2008); participação como tesoureira do SINDIMUSI – Sindicato dos Músicos do Ceará (2010 – 2014); membro do Fórum Permanente de Música do Ceará; membro do Fórum Nacional de Música; membro do Fórum Regional de Cultura e Turismo do Ceará; membro da Rede Ceará de Música – REDECEM; membro representante do Conselho Municipal de Cultura do Município de Fortaleza na linguagem Música – suplente – 2010 a 2012; Conselho Municipal de Cultura do Município de Fortaleza na linguagem Música – titular – 2012 a 2014; delegada do Colegiado Setorial da Música inserido no Conselho Nacional de Políticas Culturais (2012 – 2014); membro do Fórum Estadual de Educação representando a ABEM (desde 2014).

Na infância o violão tocado uma vez ou outra por meu pai, vendedores de discos passando na porta de minha casa e ele comprando com muita empolgação vários discos são reminiscências daquela época. Naquele momento não entendia tamanha felicidade, somente depois ao ouvir tais discos, aquela empolgação faria sentido para mim. Foram os primeiros momentos em que tomei consciência da existência da música e do poder dela. Alguns discos me aterrorizavam. Meu pai comprou uma coleção inteira de LPs (*Long Play*) eruditos: Mozart, Beethoven, Bach, Tchaikovsky, entre outros. Estes eram colocados no toca-discos quase no volume máximo, à noite, na hora em que costumava dormir, era terrível! Gritava pedindo para que ele baixasse o volume e meu pai dizia desapontado “Poxa, quer dizer que você não gostou...” penso que não estava preparada para tanta informação na época. Por outro lado, ele tinha outras coleções, nas quais podíamos ouvir Ismael Silva cantando “Se você jurar”² e Inezita Barroso interpretando “Marvada Pinga”³. Adorava! Divertia-me muito ao ouvi-los.

Diariamente, ouvia minha mãe cantar. Tias e avós também cantavam costumeiramente nos encontros familiares e eram bastante afinadas. Isto somente mais tarde viria a constatar. Além de boas lembranças, existem outras que me aproximam mais claramente do tema da pesquisa. Certa vez, senti um clima bastante tenso na casa de minha avó. Era para ser um final de semana como todos os outros em que se reunia a família, no entanto, estavam todos com um semblante de tristeza e pavor. Era meados de 1983, na ocasião tinha aproximadamente seis anos. As crianças, entre elas eu, haviam sido mandadas para a sala. Porém, não deixei de ouvir uma conversa dos adultos na cozinha. Eles falavam que uma das minhas tias havia sido presa e que a polícia a tinha levado para Recife, para o presídio feminino Bom Pastor. Somente no Ensino Médio consegui entender o que tinha ocorrido e que de fato ela lutava pela redemocratização do Brasil.⁴

Estes episódios estão, de certa maneira, relacionados com o grupo de compositores e intérpretes os quais foram pesquisados, pois colocam em relevo a época de nossa história na qual a sociedade brasileira vivenciou sentimentos gerados pelo fim da ditadura em 1985. Desse modo, a década de 1980 nos remete, também, à luta pela redemocratização do país por meio das suas manifestações artísticas musicais.

² “Se Você Jurar” Composição: Ismael Silva, Nílton Bastos e Francisco Alves. RCA Victor, 1973.

³ “Marvada Pinga” Composição de Ochelsis Laureano. RCA Victor, 1953.

⁴ Ver o documentário “Vou contar para os meus filhos” Direção da pernambucana, filha de ex-presos políticos, Tuca Siqueira. O documentário mostra o reencontro de 24 ex-presas políticas da Colônia Penal do Bom Pastor 40 anos depois. Todas têm em comum o passado de luta contra a repressão da ditadura militar. Minha tia Maria Quintela de Almeida é uma delas. Lançado em 2012.

Esses e outros relatos trazem à tona os possíveis enlaces entre a trajetória da pesquisadora com o universo da pesquisa. Dito isso, a pesquisa objetiva compreender como a trajetória formativa musical dos integrantes do CD “Compositores e Intérpretes Cearenses” pode ter contribuído para a produção do primeiro CD de música independente de Fortaleza. Fato que ocorreu no início dos anos noventa, a partir da união de alguns músicos que integraram o Núcleo de Compositores e Intérpretes Cearenses – NUCIC.

O foco deste trabalho terá como recorte meados da década de oitenta e início dos anos noventa. No entanto, com a intenção de contextualizarmos tal período, faz-se necessário recuar, como também, avançar alguns períodos, pois estes nos auxiliarão durante a leitura. Tal procedimento estará ligado ao contexto histórico no Ceará e no Brasil. Assim, pretende-se continuar a contar a história da música cearense, buscando contribuir para a construção do acervo de publicações que registram a história musical do nosso Estado.

A produção musical cearense caracteriza-se, sobretudo, pela multiplicidade de estilos musicais e uma poética bastante diversificada. Essa musicalidade vem de longe, estava nas comemorações dos nativos que aqui viviam, na apropriação da música dos colonizadores que, além de novos instrumentos, acrescentaram sua musicalidade estrangeira. Segundo Flávio Paiva⁵, jornalista, compositor e pesquisador musical, tais apropriações sonoras de nossos antepassados ainda estão presentes nos dias atuais. Tal fato pode ser observado nos mais diversos gêneros musicais: rock, rap, grupos de choro, forró, MPB, entre outros.

No início dos anos setenta o Brasil caracteriza-se por uma efervescência cultural com o surgimento de movimentos artísticos no país inteiro. No que diz respeito à música, tínhamos no Rio de Janeiro Tom Jobim, João Gilberto, Vinicius de Moraes, entre outros, compondo e interpretando um estilo musical que ficou conhecido como bossa-nova. Pedro Rogério (2006) destaca que a bossa-nova foi um movimento que renovou a estética musical substituindo grandes vozes em fôlegos e potências por um cantar “pequeno”, no qual o intérprete tinha mais liberdade para um brincar rítmico com a melodia e era acompanhado por harmonias complexas que tinham como fonte o jazz americano e a música erudita europeia. Contudo, a bossa-nova, mesmo depois do golpe militar, foi criticada por ser um movimento musical cujo repertório não se relacionava com os problemas sociais causados pelo golpe de 1964.

Em outro momento percebe-se o “Clube da Esquina”, em Minas Gerais. Este apresentava um sentimento de irmandade latino-americano ligado pelas dificuldades encontradas na América do Sul trazendo estilos musicais diversificados e a preferência por

⁵Comentário retirado do livro **Pérolas do Centauro**: 40 anos da música cearense; 30 anos da musicalidade de Pingo de Fortaleza. 1972-2012 – Compositores e Intérpretes. Organizado por Pingo de Fortaleza.

letras abordando assuntos sobre política e sociedade. Da Bahia, têm-se alguns dos representantes do Movimento Tropicalista repercutido em todo o país. Seus integrantes, durante os anos 1960 e 1970, incorporaram elementos da cultura jovem mundial como o rock e inovaram o cenário nacional com um som que se utilizava de efeitos, como *feedback*, distorção e truques de estúdio de vários tipos, com pioneirismo unindo o rock a elementos de música brasileira.

No Ceará, também na década de setenta, surgiu um grupo de compositores e intérpretes que posteriormente foi denominado “Pessoal do Ceará”. Eram filósofos, físicos, químicos, arquitetos, instrumentistas, cantores, poetas. Era um grupo de formação eclética, no entanto, seus interesses giravam em torno da arte, mais especificamente da música autoral.

Longe está a ideia de considerar a existência de uma proposta estético-musical única de um grupo homogêneo. [...] os compositores cearenses tinham propostas diversificadas, o que os unia naquele momento era o fazer cultural que envolvia em consequência um processo de profissionalização artística, base real para o conhecimento e o reconhecimento público. (AIRES, 2006, p. 120)

Aires (2006) enfatiza o profissionalismo do grupo que buscava reconhecimento e aceitação do público. Rogério (2008) reconhece a diversidade, mas identifica uma unidade relativamente autônoma nessa geração que ficou conhecida como “Pessoal do Ceará”, registrando:

[...] a formação de um *habitus* musical em cada um dos sujeitos da pesquisa [Pessoal do Ceará], forjado na diversidade, mas que encontrou, não por acaso, traços comuns entre os artistas. Esses, através dessas identificações mútuas, compartilharam espaços, projetos e registraram parcerias que constituíram um subcampo musical que ficou conhecido como Pessoal do Ceará.

Alguns anos depois no Ceará, na década de oitenta, surgiu outro movimento que aglutinou mais de uma centena de artistas denominado “Massafeira”. José Ednardo Soares Costa Sousa, conhecido apenas por Ednardo, já era renomado no meio musical por suas participações em programas de entrevistas de exibição nacional⁶, devido ao sucesso de seu primeiro LP – *O Romance do Pavão Mysteriozo* em 1974. Reconhecimento alcançado, principalmente, pela canção *Pavão Mysteriozo*. Esta se tornou tema de abertura da novela “Saramandaia” da TV Globo.

⁶ Programa da TV Cultura – São Paulo chamado Panorama Especial – Entrevista Musical concedida ao Jornalista Julio Lerner, 1977. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=GePmuRK9nX4>. Entrevista de Leda Nagle para o Programa Jornal HOJE da TV Globo de em 1979. Acervo Aura Edições Musicais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DDdNP_BZTbQ>.

Ao chegar ao Ceará vindo do Rio de Janeiro no final dos anos setenta, Ednardo resolveu convidar outros músicos, compositores, que já participavam de festivais no Ceará, para criarem um festival de amostragem.⁷ Ednardo organizou o festival que ficou conhecido como Massafeira Livre, ocorrido no Teatro José de Alencar, durante os dias 15 a 18 de março de 1979. Alguns artistas foram chamando outros e isso possibilitou aglutinar outras linguagens como o teatro, a fotografia, o cinema e as artes plásticas.

Depois do festival de amostragem uma parte do grupo Massafeira partiu para o Rio de Janeiro objetivando gravar um álbum duplo em formato de *Long Play* (LP)⁸, lançado em 1980. Em 2010 esse álbum duplo ganhou uma reedição acompanhada por um livro organizado por Ednardo trazendo fotos e depoimentos de alguns dos participantes do movimento.

Percebe-se que os autores supracitados buscaram recontar e do mesmo modo compreender tais realidades históricas com a intenção não somente de registro, mas também no sentido de entender como ocorreram os fatos e dessa forma estabelecer suas relações. Aires (2006) trata do estudo na música popular composta no Ceará de 1964 a 1979, período em que aconteceu a formação, propagação e consagração do movimento que ficou conhecido na Música Popular Brasileira (MPB) como Pessoal do Ceará. Rogério (2006; 2011) disserta sobre a formação do *habitus* musical na década de 1970, ao trazer à tona a trajetória do Pessoal do Ceará. Ednardo (2010) relembra em seu livro como ocorreu o movimento Massafeira vivido entre os finais dos anos 1970 até meados dos anos 1980.

Pingo de Fortaleza⁹ (2013) publicou um livro¹⁰ com artigos de diversos autores contando parte do que foi produzido no Ceará de 1972 a 2012. No artigo que trata da década de noventa, neste mesmo livro, Nelson Augusto¹¹ traz com eficiência datas de lançamentos de diversos álbuns, incluindo a ficha técnica com nomes das canções e dos músicos que participaram. Pode-se compreender por meio dessa amostragem uma parcela significativa do que foi produzido nos anos noventa aqui no Ceará, porém, até o momento, percebe-se a falta de uma visão que traga outros elementos sobre a musicalidade dessa época. Um olhar

⁷ Festival de Amostragem diferencia-se do Festival Competitivo, pois não tem o objetivo de eliminação entre os participantes com a intenção de seleção. Os Festivais ditos de “Amostragem” destinam-se apenas a fazer uma exibição dos produtos ou canções.

⁸ LP Duplo de 1980, chamado *Massafeira – Disco Coletivo* – lançado pela CBS.

⁹ Pseudônimo usado por João Wanderley Roberto Militão. Durante esta pesquisa utilizaremos o nome artístico Pingo de Fortaleza para nos referirmos a João Wanderley.

¹⁰ **Pérolas do Centauro:** 40 anos da música cearense; 30 anos da musicalidade de Pingo de Fortaleza; 1972-2012 – Compositores e Intérpretes. Ed. SOLAR, 2013.

¹¹ Jornalista, produtor e apresentador da Rádio Universitária FM, também editor de conteúdo do site musical nelsons.com.br

aprofundado que construa possíveis linhas de contato entre os grupos supracitados e o NUCIC – Núcleo de Compositores e Intérpretes Cearenses, ou seja, seus autores e suas obras (discos, shows, livros).

Desse modo, esta pesquisa justifica-se entendendo que há escassez de textos e pesquisas que tratem da música cearense durante esse período. Assim, surge a necessidade de dar continuidade a essa trajetória de publicações, fazendo um recorte da cena musical cearense durante a década de oitenta e início dos anos noventa. Foi escolhido um grupo de compositores e intérpretes que no início dos anos noventa se uniram estrategicamente em um coletivo intitulado NUCIC e tinham como objetivo se fortalecerem enquanto músicos na cena musical independente do Ceará.

A maior afirmativa do grupo foi a produção do primeiro *CompactDisc* (CD) coletivo de música independente do Ceará. Busca-se compreender quais foram as condições que possibilitaram tal gravação. Procura-se somar aos olhares e publicações sobre os anos oitenta e noventa selecionando este grupo de músicos, compositores e intérpretes que compartilharam parcerias em algumas canções, compartilharam diversas vezes o mesmo palco, viagens, dificuldades, amizades, aprendizados, ou seja, compartilharam a vida.

No início dos anos 1990, enquanto coletivo, passaram a se apresentar pelo interior do Estado e em alguns outros estados da região Nordeste como Piauí, Paraíba e Pernambuco, divulgando suas composições.

Essa união resultou em um álbum intitulado “Compositores e Intérpretes Cearenses”, cujo lançamento ocorreu no ano de 1993. Segundo Nelson Augusto¹² este álbum é considerado o primeiro CD de música independente do Ceará:

Gravado nos estúdios Clave e Pró-Audio em Fortaleza, Sonoviso no Rio de Janeiro e Scandinavium em Teresina, nos meses de maio e junho de 1993, o CD “Compositores e Intérpretes Cearenses” historicamente é o primeiro disco autoral e coletivo da geração contemporânea digital. Foi produzido pelo então NUCIC – Núcleo de Compositores Cearenses – com o apoio da SIC – Secretaria de Indústria e Comércio do Estado do Ceará e a AAMA – Associação dos Amigos da Música. (AUGUSTO, 2013, p. 80)

Dito isso, pretende-se investigar o quanto a trajetória formativa de vida dos integrantes do citado disco, por meio de suas práticas musicais, contribuiu para que esse coletivo fosse pioneiro na utilização de um novo formato de armazenamento musical, o CD, mídia que estava chegando gradativamente ao Ceará¹³.

¹² A música autoral no Ceará na década de 1990. In: **Pérolas do Centauro**. Org. Pingo de Fortaleza, 2013.

¹³ Sobre a utilização desse tipo de suporte no Ceará, ver terceiro capítulo.

Ao traçar a trajetória formativa musical dos integrantes do NUCIC, expõe-se a posição em que o coletivo se encontra no campo da música cearense no final dos anos oitenta e início dos anos noventa, compreendendo assim suas relações de força e os capitais envolvidos.

A noção de espaço contém, em si, o princípio de uma apreensão relacional do mundo social: ela afirma, de fato, que toda a “realidade” que designa reside na exterioridade mútua dos elementos que a compõe (BOURDIEU, 2005, p.48).

Os sujeitos ocupam posições relativas em um espaço do qual fala Bourdieu (2005), este se constitui como um campo de forças, cujos agentes ou sujeitos estão inseridos neste campo e nele envolvidos, utilizam-se de meios ou capitais para se enfrentarem (BOURDIEU, 2005, p.50). Conforme a posição que esses agentes ocupam na estrutura do campo de forças, tal enfrentamento contribui para a conservação ou a transformação de sua estrutura.

Ao analisar o percurso traçado pelos compositores e intérpretes cearenses do citado período (final de 1980 e início de 1990), procura-se compreender como a experiência de formação e prática musical do grupo possibilitou a utilização de capitais que se converteram na produção do primeiro CD independente no Ceará. Bourdieu explica que semelhanças e aproximações na trajetória de vida dos indivíduos envolvidos geram possibilidades maiores de êxito nas intenções do grupo:

[...] o trabalho simbólico de constituição ou de consagração necessário para criar um grupo unido (imposição de nomes, de siglas, de signos de adesão, de manifestações públicas, etc.) tem tanto mais oportunidades de ser bem sucedido quanto mais os agentes sociais sobre os quais ele se exerce estejam inclinados – por sua proximidade no espaço das relações sociais e também graças as disposições e interesses associados a essas posições – a se reconhecerem mutuamente e a se reconhecerem em um mesmo projeto (político ou outro). (BOURDIEU, 2005, p.51)

Portanto, busca-se compreender nesta pesquisa fatores simbólicos que uniram os integrantes do NUCIC; compreender como os interesses e disposições dos sujeitos os levaram à produção do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses*; compreender, também, o que representou este coletivo para o campo musical de Fortaleza durante a sua construção na década de oitenta e no início dos anos noventa.

Percursos metodológicos

Objetivando compreender como um grupo de músicos se utilizou estrategicamente da criação de um núcleo que se intitulou NUCIC, para conseguir gravar um CD, levantam-se

algumas questões: Quem eram os integrantes do NUCIC? Que formação tiveram? Como o grupo foi organizado? Quais condições possibilitaram que esse grupo fosse o primeiro a aderir à nova tecnologia do registro no formato CD? Qual o lugar que esse CD ocupa na caracterização do campo da música independente produzida no Ceará?

Orientando-se por este enfoque, delineiam-se as seguintes estratégias metodológicas para essa investigação: entrevistas com os sujeitos da pesquisa, como também alguns observadores privilegiados, pessoas que acompanharam o início da formação do NUCIC até o seu ápice e término com o lançamento do CD. Tais observadores poderão contribuir adicionando um olhar relacional ao desenvolvimento do trabalho.

Com o intuito de responder os questionamentos acima e atingir o objetivo proposto, precisa-se mais especificamente identificar os capitais acumulados dos integrantes do NUCIC. Compreender de que maneira tais capitais foram convertidos em vantagens para a estruturação do campo do qual tratará esta pesquisa, ou seja, compreender o campo musical em que está inserida a produção do primeiro CD de música independente do Ceará. Além disso, investigar os processos de interação e colaboração dos participantes do NUCIC bem como, as reflexões dos integrantes sobre a produção do CD.

Com base nesses objetivos, acredita-se na possibilidade de aprofundar a reflexão sobre o tema, como também, ampliar a produção de conhecimento no que diz respeito à história da música popular cearense. Nesse sentido, será traçado um breve percurso das tecnologias e dos recursos utilizados para gravação e distribuição do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses*. Desse modo, destacam-se os subsídios que possibilitaram o surgimento desse coletivo NUCIC e os tornaram pioneiros no uso de tais recursos tecnológicos.

A coleta de dados foi realizada com alguns procedimentos qualitativos: análise de documentos como encarte do CD, matérias em jornais impressos, publicações da internet e a realização de entrevistas semiestruturadas que foram divididas em quatro blocos. O primeiro visou saber sobre a origem familiar e social dos integrantes do NUCIC, bem como a relação destes com o grupo. No segundo bloco, as perguntas giraram em torno do CD, buscando compreender como ocorreu a produção do primeiro CD coletivo de música independente do Ceará. No terceiro bloco, objetivou-se saber como o conceito de “Música Independente” reverberava em cada um dos sujeitos. Por fim, no último bloco, buscou-se ouvir de forma ampla fatos que marcaram a história de vida de cada sujeito, evidenciando sua trajetória formativa musical.

Desse modo, a metodologia da pesquisa demonstrou os passos percorridos para atingir os objetivos da investigação. Logo, trata-se de um estudo de caso. Além disso, a apropriação de tal recorte evidencia que a investigação de um fenômeno implica numa variedade de fatores relacionados que podem ser indiretamente observados. Neste sentido, cumpre destacar que não há leis básicas determinando a coleta de dados. Esta está sujeita à experiência de pesquisa.

Entre compositores e intérpretes, treze músicos compõem a capa do CD em questão, os quais se definem como sujeitos da pesquisa. No entanto, para este trabalho só foi possível entrevistar cinco destes sujeitos. Segundo depoimentos recolhidos durante as entrevistas, dois dos integrantes não residem em Fortaleza (Zezé Fonteles e Luis Fidélis), dificultando assim, a possibilidade do encontro. Outro membro que consta na capa é Ana Fonteles, falecida em 26 de julho de 2004¹⁴, restando assim, dez integrantes.

Devido ao espaço de tempo destinado para a realização desta pesquisa não foi possível conciliar alguns dos horários disponíveis dos entrevistados em potencial com os horários dos profissionais contratados para filmar as entrevistas¹⁵. Assim, os entrevistados foram aqueles que tinham uma maior aproximação com a pesquisadora e responderam prontamente ao convite: Cristina Francescutti, Eugênio Leandro, Marcus Caffé¹⁶, Parahyba¹⁷ e Adauto Oliveira. No entanto, a entrevista com Adauto se deu por meio de e-mails. Além de Nelson Augusto e Pingo de Fortaleza que contribuíram como observadores privilegiados.

A opção por fazer um registro de imagens durante as entrevistas deve-se ao fato já comentado anteriormente, de praticamente não existir registro sobre o trabalho dos membros do NUCIC como grupo. Desejou-se assim, deixar mais um registro com detalhes de informações, que, muitas vezes, não cabem no texto e somente a imagem pode revelar. Tais entrevistas serão editadas e exibidas em um vídeo de cinco minutos durante a apresentação do trabalho e estará à disposição para futuras pesquisas.

As entrevistas duraram entre duas e três horas e ocorreram nos locais sugeridos pelos entrevistados. Conversamos com Pingo de Fortaleza na SOLAR – Associação Cultural Solidariedade e Arte, ONG a qual ele coordena no bairro Benfica; Cristina foi entrevistada no quintal de sua residência localizada no bairro da Aldeota; Nelson Augusto e Parahyba foram

¹⁴ Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/morre-ana-fonteles-1.234147>>.

¹⁵ Decidiu-se filmar as entrevistas devido ao escasso registro encontrado sobre o grupo. As entrevistas serão editadas e exibidas durante a apresentação da dissertação.

¹⁶ Nome artístico atual. Durante o período pesquisado ainda chamava-se Marcus Brito. Na intenção de facilitar a compreensão do leitor convencionou-se utilizar apenas Marcus Caffé.

¹⁷ Nome artístico do músico Aluízio Moisés de Medeiros.

entrevistados na Rádio Universitária FM, localizada no bairro Benfica. Parahyba, inclusive, foi entrevistado durante a gravação do Programa Musicultura, que entrevista músicos cearenses e ressalta suas produções; Eugênio Leandro escolheu a pracinha da Universidade Federal do Ceará, mais especificamente próximo ao bloco onde funciona o Curso de História no bairro Benfica e Marcus Caffé foi entrevistado no Estoril, restaurante tradicional na história da cidade de Fortaleza, localizado na Praia de Iracema.

É interessante observar que a maioria das entrevistas ocorreram no mesmo bairro em que há aproximadamente trinta anos foi um dos principais pontos de encontro dos membros do NUCIC. Eugênio Leandro relembra:

Então a gente vivia, constantemente dentro desta Universidade, principalmente aqui neste lugar das ciências sociais da UFC¹⁸, no Campus do Benfica, que era o nosso polo. Aqui a gente se encontrava para beber à noite, nas farras em tantos bares.

Segundo Eugênio, era comum passarem o dia inteiro na Universidade. Durante o dia conversavam, tocavam e assistiam às aulas e à noite, depois que o Campus fechava, iam aos bares das redondezas.

Para responder as perguntas anteriormente formuladas a respeito da caracterização e desvelamento do campo em que estão inseridos os membros do NUCIC, pretende-se apreender estruturas e mecanismos que, por razões diferentes, escapam tanto ao olhar nativo quanto ao olhar estrangeiro, tais como princípio de construção ou reprodução do espaço social, procurando nas particularidades de histórias coletivas, pois “o real é relacional” (BOURDIEU, 2005, p.15).

A partir de agora será apresentada à disposição do texto dissertativo, através dos seus capítulos, que foram pensados segundo uma estruturação baseada nas origens familiar e social dos integrantes do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* que se constituíram como sujeitos da pesquisa, bem como no contexto musical cearense em meados da década de oitenta e início dos anos noventa.

Assim, no primeiro capítulo, pretende-se contribuir para a definição de como se constituiu o NUCIC, por meio da fala dos seus integrantes. Expõe-se como surgiu essa organização e a colaboração entre os participantes desse núcleo. Ainda no primeiro capítulo, definem-se e apresentam-se os sujeitos da pesquisa, destacando informações que permeiam tanto suas trajetórias formativas ligadas à arte e especificamente à música, bem como parte de seus feitos artísticos.

¹⁸ Universidade Federal do Ceará.

No segundo capítulo, será situado o campo musical cearense, revelando as instituições e os locais que fizeram parte da cena musical entre meados de 1980 e início dos anos 1990. À medida que os músicos inseridos neste campo de análise são localizados, são expostos, também, traços de suas formações musicais que revelam ser, em sua maioria, advindas de uma educação informal. Nesse sentido, relaciona-se o campo com suas instituições e seus agentes com os fatos políticos que marcaram a política cultural daquele período.

No terceiro capítulo, contextualiza-se a cena musical independente do Ceará, traçando um breve histórico das mídias de gravação musical e revelando quais foram os primeiros estúdios de gravação em Fortaleza. Após essa explanação inicial, falaremos propriamente do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses*, desde sua idealização até o seu lançamento e distribuição.

O quarto capítulo trata das rupturas e continuidades trazidas com o lançamento do citado CD e a dispersão do coletivo NUCIC. Expõem-se os possíveis motivos para essa dispersão e o fortalecimento dos músicos por meio dos coletivos. Para exemplificar tal fortalecimento, cita-se a experiência de dois outros coletivos cearenses: Panela de Pressão e o Bora!

Dito isso, trata-se de definir o NUCIC, coletivo criado estrategicamente para a produção de um CD que levaria os músicos envolvidos a se tornarem os primeiros na utilização dessa nova mídia.

CAPÍTULO 1 – A FORMAÇÃO DO NUCIC E SEUS INTEGRANTES

1.1 O que foi o NUCIC?

Na tentativa de definir os limites e interesses do Núcleo de Compositores e Intérpretes Cearenses – NUCIC, entende-se que não houve uma data que marque o começo ou fim deste coletivo. A aproximação entre os membros advém do desejo de organizar a classe musical e participar ativamente da chegada dos novos avanços tecnológicos para a época.

Eugênio Leandro apresenta uma visão clara do que representava o NUCIC e da organização que, segundo ele, a classe musical necessitava naquela época. Ele cita a união de amigos artistas, músicos que se reuniam para tocar e estavam sempre juntos nos movimentos da cidade:

O grupo era uma forma que a gente tinha de tentar se organizar. Porque todo mundo sabe, o músico, ou ele canta na roda, aquela animação, a espirituosidade de nós, artistas, é incrível e legal, mas na hora da organização, nós penamos. Penamos muito ao tratar das coisas mais seriamente. E a gente sempre teve esse problema. [...] Nessa época um movimento muito grande de muitos amigos de muitos artistas, companheiros, todos integrados no movimento estudantil, no movimento pela redemocratização do país, desde 1977, 1978 a gente estava junto, né? [...] A gente queria era cantar, criar, mas no fundo a gente tinha ciência que era necessária essa parte mais burocrática de se criar uma instituição e de se dirigir através de um movimento coletivo.¹⁹

Tal fala nos remete às aproximações entre os agentes, bem como transmite a impressão de que Fortaleza era uma cidade tão pequena que todos no meio cultural se conheciam. Esta percepção está atrelada à aproximação da classe social em que os agentes estão inclusos. Apesar de unidos por outros campos como movimentos estudantis ou lugares em comum, havia dificuldades quanto à organização da classe musical com propósitos relacionados à profissionalização.

Parahyba considera que o NUCIC não foi um movimento, mas tratava-se de grande quantidade de músicos, compositores e intérpretes que circulavam pela cidade de Fortaleza produzindo músicas, compondo e fazendo shows sempre juntos, durante a década de 1980. Ou seja, o NUCIC foi uma estratégia de organização para expor e fazer circular alguns dos principais representantes dessa geração da cena da música “dita” independente no Ceará. O CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* teria sido a culminância dessa trajetória vivida

¹⁹ Como a ABNT não traz qualquer referência sobre a normalização das falas dos sujeitos pesquisados, optamos por formatá-las como outras citações, apenas colocando em itálico para diferenciá-las das citações teóricas.

coletivamente durante esse período. Parahyba também ressalta a forte relação entre o NUCIC e os movimentos estudantis da época, como também o apoio a movimentos e partidos políticos da esquerda.

Não vou dizer que foi um movimento, mas teve laços invisíveis que uniram uma geração dos anos 1980, que culminou com a gravação desse primeiro CD coletivo gravado no Ceará. Esses laços invisíveis de que eu falo é que na década de 1980, no tempo em que a Maria Luíza foi prefeita, a campanha da Maria, o show da virada [...] os shows eram muito ligados ao movimento cultural da cidade e esse pessoal todo participava. Shows na praça, Universidade na rua... nós nos conhecemos aí. Essa geração aí não dissociava a arte da política, não era uma propaganda, mas era um engajamento ideológico forte porque a gente não podia fechar os olhos para a realidade que estava acontecendo. (Parahyba)

Tais laços invisíveis aos quais Parahyba se refere não são criados rapidamente. Esses laços são constituídos durante um longo tempo, em encontros, desencontros e reencontros; em festivais, sindicatos, movimentos estudantis, algumas vezes necessitando de uma década de parcerias para surgirem. Os “laços invisíveis” que funcionam como um ímã, agregando esses agentes, ditos nas palavras de Parahyba, Bourdieu chama-os de *habitus*. O *habitus* é socialmente construído, este sinaliza uma trajetória social e está relacionado as práticas de um indivíduo. (ORTIZ, 2003, p.53)

Esse coletivo de artistas, ao produzirem vários discos individuais, antes e depois do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* de forma independente, constituem um campo musical que é novo, uma nova cena musical, que aqui é chamada de “Cena Musical Independente no Ceará”.

Linda Gondim (2000) visualiza durante esse período, um cenário onde a participação da juventude intelectual situada na classe média, nos movimentos sociais na década de 1980, é fruto de diversos fatores que colocaram em cheque a ditadura militar:

A emergência de movimentos sociais, no campo e nas grandes cidades, foi fruto tanto de transformações estruturais (alteração nas relações de trabalho no campo, urbanização e metropolização acelerados, crise econômica, pauperização), como de mudanças na cultura política, com destaque para a formação de uma ideologia calcada na busca dos direitos de cidadania e numa visão do Estado como ‘inimigo’. (GONDIM, 2000, p.413)

Tais fatores explicam, então, a força que os movimentos de esquerda ganharam naquele período e o fato de todos os depoimentos dos entrevistados convergirem neste mesmo sentido. Eugênio lembra que o NUCIC foi uma segunda tentativa de organização dos músicos no Estado. As primeiras reuniões entre os músicos na intenção de se organizarem surgiram no

ano em que o Circo Voador²⁰ esteve em Fortaleza. Foi um período em que muitos acontecimentos propiciaram essa efervescência de encontros. Em 1985 é criado o Ministério da Cultura no Brasil e em 1986 os músicos Cearenses criam a FAM – Associação dos Músicos de Fortaleza. A sede ficava no Centro de Artes Visuais – Casa de Raimundo Cela, no centro da cidade. A ideia primeira da Associação era “tomar de volta” o Sindicato dos Músicos do Ceará que estava sob o comando de um coronel da polícia, que matinha a sede do Sindicato na própria residência. Além de um Sindicato não atuante, não havia comunicação com os músicos. Eugênio relembra:

Então a gente tentou tomar o Sindicato junto com a Ordem dos Músicos. Fizemos umas reuniões juntos, foi até a época da vinda do Circo Voador para Fortaleza e que, de certa forma, o Circo Voador estourou essa FAM – Associação dos Músicos de Fortaleza. Então pronto: aí foi um porre, quer dizer uma ressaca. A FAM em 1986, 1987, acabou-se, aí tivemos essa ressaca até surgir o NUCIC. (Eugênio Leandro)

O coletivo NUCIC desde o começo da sua formação esteve ligado aos Sindicatos (Bancários; Comerciários). Segundo Cristina Francescutti muitos shows foram patrocinados pelos Sindicatos, além da existência também, por parte de alguns membros do NUCIC, do desejo de fazer música para esse público: o trabalhador.

[...] a gente vivia uma época em que a gente observava as categorias de trabalhadores unidas, lutando contra a ditadura naquele período e se fortalecendo com isso, e a gente muitas vezes procurava os sindicatos pra que eles pudesse nos auxiliar patrocinando algum show. Naquela época teve muitos shows que receberam patrocínios de sindicatos como Bancários, Comerciários, é, funcionários do BNB [...] Então a gente também tinha, em algumas pessoas, a vontade de fazer o trabalho artístico, no caso a música, também dirigido a esse público: o trabalhador.

Tal aproximação fez com que a primeira reunião do NUCIC, o que talvez pudéssemos chamar de “surgimento do grupo”, ocorresse justamente no Sindicato dos Bancários, “[...] mas aí a gente sentou e eu me lembro assim em uma reunião que foi no Sindicato dos Bancários, em um espaço aberto que tinha lá no sindicato, eu não sei se ainda tem, e cedeu pra nós fazermos essa primeira reunião.” Segundo Cristina, foi uma reunião amplamente divulgada e vários músicos compareceram, alguns se mostraram favoráveis à proposta de produzir um trabalho coletivamente e outros preferiram percorrer suas carreiras individualmente.

²⁰ O Circo Voador foi um projeto independente. Foi pensado inicialmente por alguns atores cariocas que depois de conseguirem a disponibilidade de um terreno baldio junto à prefeitura do Rio, procuraram os amigos com a intenção de arrecadar dinheiro suficiente para levantar a lona. Obtiveram êxito. Depois de altos e baixos, nos anos de 1985 e 1986, com uma estrutura mais sólida e reconhecida, passaram a circular pelo país, patrocinados pelo Ministério da Cultura.

O fato de Cristina trabalhar durante os anos 1990 e 1991 no Espaço Cultural do Sindicato dos Bancários pode ter favorecido a concretização da formação do NUCIC, pois em sua administração coordenava a programação cultural do local. Passaram por lá vários músicos em começo de carreira. “[...] a gente chamava todo mundo que era alternativo, que tava batalhando seu começo de carreira ou que já tava na metade, mas que, então ali, circulou muitos artistas, muitos músicos...”

Cristina também revela que a ideia de montar um trabalho com esses moldes pode ter sido influência de alguns músicos da Paraíba. Estes vieram se apresentar em Fortaleza e já tinham uma relação de amizade com os músicos cearenses. Eles ressaltavam a importância de se organizar e se articular melhor para facilitar a difusão da música para outros Estados.

Teve uma época que veio uns músicos da Paraíba também pra cá e junto com eles foi conversado essa necessidade de organizar para poder ficar mais forte, para poder se articular melhor, também nesse movimento de sair do Ceará, levando a música cearense para outros estados. Então teve bastante influência essas pessoas, essa visita, essa troca. (Cristina Francescutti)

Para Adauto Oliveira não existia o conceito de “coletivo” na época. Ele comprehende o NUCIC como uma alternativa encontrada para fortalecer as iniciativas individuais de se fazer música independente naquele período, ou seja, ocupar os espaços e ampliar o público. Com isso, reforça-se o entendimento de que a criação do NUCIC foi uma estratégia para o fortalecimento e destaque de alguns músicos unidos por seu *habitus* musical. A respeito do início do grupo, Adauto nos fala “*No meu caso, isso começou a partir do Festival “Nossa Voz Nossa Vez” realizado no BNB Clube em 1984. A partir daí muitos compositores e intérpretes passaram a se encontrar e trocar ideias e projetos.*”

Ainda a respeito das forças que motivaram a união desses músicos, Eugênio aponta o desejo de fazer parte e estar inserido em um novo mercado tecnológico. O país sentia reflexos dos avanços tecnológicos. Novos equipamentos renovavam os estúdios de gravação e apontavam para o mais novo suporte musical que viria a substituir o vinil: o *Compact Disc* (CD).

Foi apenas a vontade de agir coletivamente, já que ninguém podia lançar o CD cada um. Eu estava em plena batalha de lançar o meu disco nessa época, todo mundo estava, mas não podíamos. Fortaleza não permitia, não nos dava condição. Então a gente viu que era possível lançar o CD, a novidade tecnológica da época através do coletivo e foi o que nós fizemos. (Eugenio Leandro)

Marcus Caffé reforça o interesse dos músicos de terem seus trabalhos no formato CD e fala que a mudança trazida por novos equipamentos impôs aos profissionais da música, tanto os músicos como os técnicos de gravação, uma adaptação ao novo mercado.

Então era um período que nós estávamos reconhecendo a tecnologia musical, estavam chegando os primeiros equipamentos, os primeiros programas. Então os técnicos de áudio, que até aquele momento lidavam muito com a técnica de rua, né? Trabalhavam muito com os shows nas praças, nas ruas, eles começaram a investir o seu tempo e os seus recursos também no desenvolvimento de estúdios para a gente puder gravar aqui. (Marcus Caffé)

Adauto aponta que houve discussões sobre qual seria a natureza jurídica do NUCIC: cooperativa, associação, selo, ou gravadora independente. Ele lembra que algumas reuniões contaram inclusive com a presença de um contador expondo as várias alternativas para a regularização jurídica do grupo, “*Até onde lembro, não houve registro jurídico.*” Segundo ele, o que existia de propósito comum era que juntos conseguissem ocupar mais espaços, como os jornais, rádios, ampliando de todas as formas a audição e o alcance da música que faziam.

Dessa forma, é possível definir o NUCIC como uma estratégia utilizada pelos compositores e intérpretes cearenses de maneira a atender suas demandas que, em grande medida, foram induzidas por razões políticas, econômicas, tecnológicas e relativas a desejos individuais de crescimento profissional. Foi um grupo de músicos formado no início dos anos 1990, no entanto, sua trajetória remonta convivências e parcerias desde a década de 1980.

Nos tópicos seguintes, continua-se mostrando e analisando as razões pelas quais os integrantes deste coletivo se uniram, traçando suas trajetórias e localizando seus agentes social e economicamente.

1.2 Quem eram os “Nuciqueanos”?

Buscando compreender quem eram os integrantes do NUCIC, encontram-se algumas respostas que apontam em sentidos adversos. Para Parahyba, quando perguntado sobre o número de artistas que faziam parte do grupo, responde: “*Eram muitos... Eu vou botar por baixo quarenta pessoas. O Álcio²¹ está aí? Era um grande compositor na época. O Fernando Néri está, né? ...Tinha muita gente, tinha muita gente, Diassis Martins taí?*”. Para Eugênio Leandro a quantidade era mais sucinta “*O NUCIC eram esses do disco. Era o grupo que*

²¹ Álcio aparece na ficha técnica da música “Alice no país das bananeiras”, de Parahyba e Eduardo Fraga e também na música “Cajuína”, de Parahyba e Bene Fonteles, participando em ambas dos vocais no CD do NUCIC, música interpretada por Parahyba.

estava ali para fazer o CD." Cristina Francescutti, também integrante do NUCIC, lembra o nome de algumas pessoas; e Marcus Caffé, ao lhe ser feito o mesmo questionamento, passa a citar os nomes dos membros do NUCIC que se encontram em ordem alfabética na capa do CD, fazendo uma breve apresentação sobre cada um deles.

Figura 1: Capa do CD Compositores e Intérpretes Cearenses



Dessa maneira, optou-se por entender como sujeitos os compositores e intérpretes que estão descritos na capa do álbum do NUCIC, visto que foi uma seleção feita pelo próprio grupo. Por estarem em um espaço que demonstra destaque e revela a distinção existente em relação aos outros músicos que também participaram do CD, porém não estão na capa do álbum.

Decidiu-se não seguir a mesma ordem da capa do CD intitulado *Compositores e Intérpretes Cearenses* para apresentar cada sujeito. Como não foi possível entrevistar cada um deles, optou-se por contextualizá-los dentro de suas trajetórias enquanto NUCIC, considerando os meados da década de oitenta até sua dispersão após o lançamento do álbum. Dessa forma, serão suscitados alguns de seus trabalhos durante esse período, revelando

também alguns temas que podem contribuir para a nossa análise como contextos familiares e sociais.

Francisco Adauto de Oliveira é compositor, intérprete e instrumentista. Atualmente trabalha como administrador. Nasceu em Quixeramobim e é filho de Cesário Antônio de Oliveira, funcionário público, e Maria Brasilina de Oliveira.

Como o pai era ferroviário, Adauto Oliveira cresceu viajando e morando em diversos lugares do interior do estado do Ceará. O músico afirmou que a convivência com as várias manifestações artísticas do interior do Estado, juntamente com as influências urbanas quando veio morar em Fortaleza, sobretudo, os programas de rádio e TV, contribuíram para a sua produção musical.

Seu pai gostava de fazer festas em casa, forrós e cantorias. Tinha muitos discos e o rádio era muito presente. Em Fortaleza, Adauto participava de reuniões no colégio com os amigos que gostavam de música e depois, na universidade, posteriormente vieram as apresentações e os festivais.

Segundo consta no livro *Pérolas do Centauro*²², no texto escrito pelo jornalista Nelson Augusto, antes da produção do CD *Compositores e Interpretes Cearenses*, Adauto Oliveira já havia registrado suas composições em um LP chamado *Trem dos Beradeiros*, lançado em 1992. Ainda segundo Nelson, Adauto classificou-se em primeiro lugar no Festival de Música do BNB Clube, com a canção “Cavaleiro da Manhã”, em 1984.

No ano seguinte, fez um show chamado “Canto da Praia” na praia do Morro Branco com Dilson Pinheiro e Eugênio Leandro. No mesmo ano, realizou show no Estoril com Lorinaldo Vitorino e em 1986, mantendo a parceria, Adauto e Lorinaldo realizaram mais um show intitulado “Baião de Dois Misturado”, também no Estoril.²³

Em 1986, alguns músicos de Fortaleza criaram A FAM – Associação de Músicos de Fortaleza. Esta Associação promoveu e apoiou vários shows na cidade, inclusive o show “Acordes de Shooonenborch”, de Pingo de Fortaleza. Este convidou vários músicos para participar da gravação de seu primeiro disco, entre eles estava Adauto Oliveira. Isto aconteceu no Bar Ponte para o Céu.²⁴

Após o lançamento do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* em 1993, Adauto participou do CD *Made In Dependente Brasil* – o melhor da música independente, lançado em

²² A música autoral no Ceará na década de 1990. In: **Pérolas do Centauro**. Org. Pingo de Fortaleza, 2013.

²³ Música do Ceará de 1981-1989: o Pessoal segue em frente, outros do Massafeira também e sempre surgem novos atores no mundo que se transforma. In: **Pérolas do Centauro**. Org. Pingo de Fortaleza, 2013.

²⁴ Idem

1994²⁵. Trata-se de uma coletânea que selecionou um grupo de artistas mesclando compositores cearenses, mineiros, acreanos, baianos e goianos. A produção do CD é de Hélio Santos. Os artistas cearenses presentes no CD são Adauto Oliveira, Dílson Pinheiro, Nonato Luiz, Eudes Fraga e Amaro Penna.

Amaro Penna apresentou-se na Concha Acústica da UFC com Álcio Barroso em 1982. E no mesmo ano os dois venceram o “Festival O Povo” com a música “Pretexto”. Esta, pelo que consta na entrevista dada a Dalwton Moura²⁶, tornou-se uma espécie de hino dos músicos reunidos no circuito universitário de Fortaleza no início dos anos 1980.

A gente nunca foi engajado profissionalmente pra valer nesse negócio, mesmo porque não tinha como ser. A gente era muito da festa, dos shows, na universidade. Dentro da UFC a gente conseguiu fazer um monte de coisa, mesmo daquele lugar que a gente tava, mas não pensava muito pra fora não. (Amaro Penna)²⁷

Amaro refere-se na fala acima ao movimento artístico e ao circuito de apresentações musicais vividos por ele e outros artistas na década de 1980 e início dos anos 1990, período em que grande parte dos músicos optaram por permanecer no Ceará ao invés de tentar a vida como músico profissional no Rio de Janeiro ou em São Paulo, como já havia ocorrido com o Pessoal do Ceará e o Movimento Massafeira. Ainda na mesma entrevista, ele reforça que “naquele tempo, ou você ia pro Rio, São Paulo, tentar carreira como músico, ou não tinha nem como. E eu nunca quis sair. Pensava que, se a gente saísse, toda vida ia ficar faltando, não teriam surgido outros. Era uma coisa de ficar por aqui e plantar, semear.”²⁸

Em 1983, Amaro e Álcio abrem o show de Nara Leão e Camerata no Projeto Pixinguinha, ano em que pela primeira vez o Projeto abre espaço para que cearenses se apresentassem. No mesmo ano, a dupla faz show em parceria com André Lopez e Cristina Francescutti no BNB Club.²⁹ Em 1984, foi realizado um show na Praça do Ferreira chamado “II Chuva de Poesia” e Amaro participou juntamente com Parahyba, Dilson Pinheiro, Pingo de Fortaleza, Eugênio Leandro, entre outros.³⁰

É notável a presença dos integrantes do NUCIC nos movimentos estudantis que na época estavam diretamente ligados à luta pela redemocratização do país e a atividades de

²⁵ Disponível em: <http://musicadoceara.blogspot.com.br/2009_04_01_archive.html>.

²⁶ MOURA, Dalwton. **Música**. Uma geração em revista. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/uma-geracao-em-revista-1.147212>>. 24 jun.2006.

²⁷ Idem

²⁸ Ibidem.

²⁹ Música do Ceará de 1981-1989: o Pessoal segue em frente, outros do Massafeira também e sempre surgem novos atores no mundo que se transforma. In: **Pérolas do Centauro**. Org. Pingo de Fortaleza, 2013.

³⁰ Idem

partidos da Esquerda. Os músicos estavam sempre participando de shows promovidos por Sindicatos e pelo DCE da UFC³¹, como o que ocorreu em 1984 intitulado “Arte e Resistência – 20 Anos”. Tal evento fez alusão ao golpe militar de 1964. Deste evento participaram vários artistas que viriam a fazer parte do NUCIC. O show ocorreu no pátio da Reitoria da UFC e logo após as apresentações, tanto o público, quanto os artistas se dirigiram para a Praça do Ferreira onde inauguraram o Painel pelas Diretas Já.³²

Durante a entrevista concedida a Dalwton Moura (2006), Amaro destacou que, além dos diversos espaços onde ocorriam apresentações artísticas em Fortaleza durante a década de oitenta, também existiram as “Caravanas Universitárias”. As Caravanas eram viagens promovidas pelo DCE da UFC, em que os músicos embarcavam em ônibus, visitando e se apresentando em várias cidades do interior do Ceará, reconhecendo a realidade sertaneja e sendo reconhecido pelo público. Amaro lembrou participações como Álcio, Eugênio e Parahyba. “*A gente não foi pro Rio, nem pra São Paulo. Foi pro interior do Ceará. A gente era assim de uma certa ingenuidade no negócio, ia pros festivais, era legal, ficava satisfeito, ficava por aqui*”³³

Em 1986 Amaro Penna e Luís Sérgio³⁴ fizeram um show que antecedeu a apresentação de Vital Farias³⁵ no Circo Voador em Fortaleza. Na reportagem de Fábio Marques (2012)³⁶, nota-se a relevância que havia em participar de um show nesse espaço. Palco de reconhecidos nomes do Rock e MPB do Brasil. Em Fortaleza, o Circo Voador foi montado próximo ao Clube dos Diários, na Avenida Beira Mar. Aqui se apresentaram Barão Vermelho, Kid Abelha, Egberto Gismonti, Ângela Ro Ro, Alceu Valença, além dos cearenses Fagner, Ednardo e Amaro Penna que, por sinal, teve uma de suas canções gravada pela primeira vez com a própria voz.

³¹ Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal do Ceará.

³² Texto “Música do Ceará de 1981-1989: o Pessoal segue em frente, outros do Massafeira também e sempre surgem novos atores no mundo que se transforma”. In: **Pérolas do Centauro**. Org. Pingo de Fortaleza, 2013.

³³ MOURA, Dalwton. **Música: Uma geração em revista**. Disponível em:

<<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/uma-geracao-em-revista-1.147212>>.. 24 jun.2006.

³⁴ Luís Sérgio, falecido em 1991, foi cantor e compositor de grande sucesso em Festivais de Música. Em 1971 teve sua primeira música gravada “Rio Coração”, interpretada por Teresinha de Jesus com arranjos de Sivuca.

³⁵ Cantor e compositor paraibano nascido em 23 de janeiro de 1943. Autor de músicas consagradas como “Ai que saudade de ocê”, “Caso você case”, “Sete Cantigas para Voar”, entre outras.

³⁶ MARQUES, Fábio. **Arte Voadora: 30 anos de lona**. Disponível em:

<<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/arte-voadora-30-anos-de-lona-1.79590>>. 18 jan. 2012.

Figura 2: Tenda do Circo Voador montada durante sua itinerância por Fortaleza.



FOTO: Everton Lemos (12/04/1986)

Ana Fonteles e Zezé Fonteles (Maria José Miranda Fonteles) eram irmãs piauienses da Parnaíba, radicadas no Ceará, filhas de Manuel Aldemar Ferreira Fonteles e Maria do Espírito Santo Miranda. Os pais de Ana e Zezé tiveram nove filhos. Entre eles Gilberto e Manuel Júnior, que se tornaram conhecidos na cena musical fortalezense como Jabuti e Tim Fonteles. Os quatro irmãos vieram para Fortaleza e se dedicaram à música. Ana era cantora e dona de um timbre vocal bastante reverenciado. Marcus Caffé relembra:

[...] sempre foi cantora, e trabalhou um bom tempo na noite de Fortaleza, formatou um nome muito sólido, era uma intérprete muito reconhecida porque tinha um timbre vocal peculiar e tinha muita expressão no cantar dela e, além do que, tinha o amparo do clã Fonteles, né? Porque Fonteles não é só um, Fonteles é um clã! Então essa política familiar também fortalecia muito a identidade do grupo. (Marcus Caffé)

Os irmãos Fonteles chegaram à capital cearense no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, atraídos pela reputação da Universidade Federal do Ceará³⁷. Na entrevista de Dalwton Moura (2007) podemos notar que financeiramente a família possuía remuneração que os aproximava da classe média. A mãe era costureira e chegou a montar um salão de

³⁷ MOURA, Dalwton. Ana, a voz dos Fonteles. In: **Cabeça de Cuiá: a Opção Inteligente**. Disponível em: <<http://www.cabecadecuia.com/nacional/7777/ana-a-voz-dos-fonteles>>. Publicado em 17 jul. 2007.

beleza. O pai, cearense de Acaraú, era comerciante. Trabalhou com armazém, posto de gasolina, lavagem de carros.

Alcione veio fazer engenharia, depois Nazaré veio fazer medicina, Zezé veio fazer geologia, Rita fez agronomia [...] Jabuti é engenheiro químico, e eu fiz engenharia de pesca. O único arrependimento que tenho na vida é de não ter terminado, com seis meses para acabar. (Ana Fonteles).³⁸

Dois outros irmãos que também cantavam, Tânia e Rômulo, também vieram para Fortaleza, mas não quiseram ficar, voltaram pra Parnaíba. O que realmente os trouxe para Fortaleza foram os estudos na UFC. Os irmãos lembram que assinam Fonteles, mas as raízes musicais vieram por parte da mãe, da família Miranda, Tim Fonteles lembra da Avó e das tias, que cantavam muito bem.

Tocaram e cantaram em espaços como a Concha Acústica da UFC, o Teatro Universitário, o Anfiteatro da Volta da Jurema, o Teatro da Emcetur, Estoril e Cais Bar. Estes espaços funcionavam como ponto dessa efervescência sonora, pois lá ocorriam apresentações não somente do “clã Fonteles”, mas de vários outros artistas.

Logo que chegaram a Fortaleza, Ana e os irmãos foram convidados a fazer parte do Movimento Massafeira. Participaram do show e também do disco “Massafeira”. No disco, Ana dividiu com Ednardo a música “O sol é que é o quente” de Alano Freitas.

Nos anos 1980, Ana Fonteles participou de alguns discos como o álbum *Brilho*, de Stélio Valle; do LP do mano Jabuti, *Cria do Mundo*; do vinil *Liberado*, dos compositores cearenses Alano Freitas e Francis Valle; do LP *Estação do Trem Imaginário*, de Calé Alencar e do livro de canções idealizado no Piauí sob a inspiração de Torquato Neto, *Geleia Geral*.

O primeiro disco solo intitulado *Ana Fonteles*, foi gravado em 1990 de forma independente no Rio de Janeiro. Contou com a participação de músicos reconhecidos na cena nacional como Sivuca, Gilson Peranzetta, Maurício Einhorn, Sebastião Tapajós e o grupo Boca Livre. No disco, Ana interpreta músicas de Eugênio Leandro, Oswald Barroso, Amaro Penna, Fausto Nilo, Geraldo Azevedo, entre outros.³⁹

³⁸ _____. Fala de Ana Fonteles. In: **Cabeça de Cuia: a Opção Inteligente**. Disponível em: <<http://www.cabecadecuia.com/nacional/7777/ana-a-voz-dos-fonteles>>. Repórter: Dalwton Moura. Publicado em 17 jul. 2007.

³⁹ Morre Ana Fonteles. In: **Diário do Nordeste**. Caderno 3. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/morre-ana-fonteles-1.234147>>. Publicado em 27 jul. 2004.

Ana foi apontada durante as entrevistas como uma das principais articuladoras do NUCIC. Marcus Caffé revela que não havia uma hierarquia no grupo, segundo o entrevistado, existia uma distribuição de tarefas:

E a perspectiva é que o grupo realmente existisse em um formato de cooperativa, onde as pessoas exercessem as suas funções e tal, mas de fato, poucos exerciam funções administrativas que precisariam demandar. Então tínhamos o Eugênio, a Cristina Francescutti, Eu e a Ana Fonteles como aqueles que se articulavam mais, não exatamente na produção executiva, mas de pensar no que o NUCIC poderia promover não só para os artistas do NUCIC. (Marcus Caffé)

Sobre a divisão de tarefas do grupo, Parahyba destacou:

[...] mas isso não era assim: você faz isso, você faz aquilo, naturalmente as pessoas se colocam, né? As pessoas têm as suas vocações. Então naquela época principalmente eu não me enquadraria como um articulador porque assim... era uma coisa mais da esquerda festiva, eu era mais porra louca, vamos dizer assim. Eu estava mais aberto para beber aquele mundo todo e era um turbilhão de emoções, o sonho de liberdade de sair de uma ditadura militar, não tinha aquela serenidade, mas era respeitado porque me expressava bem, com a música assim [...] (Parahyba)

Adauto Oliveira soma neste sentido, apontando tais representações:

Apesar de ser inteiramente democrático, algumas pessoas possuíam maior poder de liderança, como o Eugênio, Cristina Francescutti e Ana Fonteles. O que regia a adesão era a identidade, não no sentido de estilo ou proposta artística, mas na questão do propósito e do fortalecimento da cena local. (Adauto Oliveira)

Quanto ao restante dos integrantes, Adauto afirma não ter um número fixo de membros já que os músicos aderiam à ideia de fortalecimento da classe.

Não havia um número fixo de pessoas, pois sempre aparecia mais um aderindo ao projeto. Mais fixos eram Eugênio Leandro, Ana, Zezé e Jabuti Fonteles, André e Cristina Francescutti, Dilson Pinheiro, Marcus Brito, Adauto Oliveira, Chico Pio, Parahyba. (Adauto Oliveira)

Além de Marcus e Adauto, Eugênio Leandro também reforça a presença marcante de Ana e Cristina diante dessa parte administrativa:

Era a Cristina Francescutti, Ana Fonteles e Eu, só me lembro desses três mais à frente. Tinham outros, assim e tal [...] mas eu lembro que éramos nós três de carro, aperreando os outros, atrás de dinheiro, atrás de estúdio, catando as músicas, arregimentando as faixas, as gravações e tal. (Eugênio Leandro)

Mais à frente, Eugênio lembra a participação mais atuante de Marcus Caffé à frente do grupo “era muita gente, todos amigos do grupo do CD, todos cooperaram e tal, mas muitos assim, cedendo a música para a gente organizar [...] o Marcus Brito! Eu me lembro que ajudava muito também.”

Depois de toda a articulação junto ao NUCIC e do lançamento do CD em 1993, dois anos depois Ana percebeu que o mercado musical no Ceará não estava mais favorável aos seus interesses e mudou-se para Nova York, onde passou a se dividir entre a música e o trabalho em uma agência de turismo. Nesse período, Ana tomou conhecimento de que estava com um câncer no pâncreas. Em Nova York e em Fortaleza diversos artistas se reuniram em eventos a fim de arrecadar recursos para bancar o tratamento de saúde da cantora. O último deles uniu no mesmo palco Ricardo Black, Kátia Freitas, David Duarte, Isaac Cândido, Falcão, Késia, Paulo Façanha, Marimbanda, Eugênio Leandro, Edmar Gonçalves, Teóphilo e Banda, Alegoria da Caverna, Téti, Régis e Rogério, Cristiano Pinho e Marcus Caffé. Em 25 de julho de 2004, com 45 anos, Ana se despede do mundo em sua terra natal.

Francisco Pio Napoleão nasceu na Parnaíba, Piauí, em 20 de março de 1953. Cantor, compositor e instrumentista radicado em Fortaleza, já possuía uma trajetória consolidada no Ceará. Também conhecido como “inoxidável”, apelido que ele ganhou por se referir aos amigos sempre utilizando esse adjetivo na intenção de ressaltar as qualidades dos amigos como algo que remetesse a uma amizade duradoura, que não enferruja, que é resistente.⁴⁰ Seus pais eram cearenses e a mudança para Fortaleza se deu aos quatorze anos.

Chico Pio, como ficou conhecido, conquistou vários prêmios em festivais. Em Camocim, foi campeão quatro vezes no Festival “Verão Camocim” (1989/1991/1992/1999).⁴¹ Foi finalista com a música “Amor Agreste” feita em parceria com Luciano Cléver na eliminatória cearense do Festival Canta Nordeste, realizado pela Rede Globo e TV Verdes Mares em 1996 na Avenida Beira Mar.

Iniciou a carreira ao lado de nomes como Fagner, Ivan Lins, Lucinha Lins, Milton nascimento, Caetano Veloso, Maurício Tapajós e Carmen Costa, no Teatro Casa Grande no Rio de Janeiro em 1975. No mesmo ano apresentou-se em São Paulo e Minas Gerais. Em 1977 venceu o Festival Universitário no Rio de Janeiro com a música “Calmaria”.⁴² Em 1980, morando em Fortaleza, realizou parcerias com Fausto Nilo e Stélio Valle, que foram registradas no álbum “Massafeira Livre” em 1980.

⁴⁰ Informação colhida em conversa com o professor e violonista Haroldo Holanda em 24 mai. 2015.

⁴¹ A cearenidade musical de Chico Pio. In: **Diário do Nordeste**. Carderno 3. Postado em 19 set. 2003.

Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/a-cearenidade-musical-de-chico-pio-1.567392>>.

⁴²Disponível em:

<http://www.centrodefortaleza.com.br/Paginas/Destaques.php?titulo_resumo=Guitarrista+Mimi+Rocha+e+compositor+Chico+Pio+apresentam+shows+consecutivos+no+CCBNB-Fortaleza#.VWIBJ09Vikq>. Acesso em 23 maio 2015.

Chico Pio também teve canções registradas por Zé Ramalho (“Forrobodó”), Paulo Rossglow e Lúcio Ricardo (“Sorvete”) e Ângela Linhares (“Água”). Sua atuação nos festivais é uma de suas características. A parceria com Amilton Melo, “Silêncio”, foi premiada no Festival Crédimus da Canção, em 1980. Em 1999, Chico Pio lançou o álbum “Beira do Mundo”, no qual apresentou parcerias com Fausto Nilo. Chico cantou no Festival de Camocim em 2003, chegando à final com uma canção feita em parceria com o compositor Wagner Castro.⁴³

Chico Pio tem três CD's gravados: *Chico Pio* – 1995, *Marca Carmim* – 1997 (em parceria com Luciano Cléver) e *Beira do Mundo* – 1999.

Josie Daniel participou do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* dividindo a interpretação com o cantor e compositor Adauto Oliveira na música “O Romance da Donzela” de Adauto Oliveira. Tão curta foi sua participação quanto provavelmente foi sua carreira musical, pois não se encontram matérias sobre ela ou alguém que soubesse do seu paradeiro até o instante em que foi finalizada a pesquisa.

Luiz Fidélis é compositor e cantor cearense de Juazeiro do Norte. Compôs para vários artistas brasileiros, entre eles: Elba Ramalho, Dominguinhos, Fagner, Quinteto Violado e Frank Aguiar. O músico cariense possui um repertório de mais de duzentas canções e cerca de vinte e cinco anos de carreira.

Em maio de 2014 foi entrevistado pelo programa “Encanta Ceará” da TV Verdes Mares,⁴⁴ demonstrando ainda sua atuação como compositor e intérprete. Ainda na entrevista contou que era músico “da noite”⁴⁵ em Juazeiro e em busca de novos mercados, veio para Fortaleza e foi apresentado a Luizinho Magalhães, que em seguida lhe apresentou Emanuel Gurgel, que por sua vez, atuando como empresário do meio musical, gostou de suas composições e regravou várias delas.

Fidelis está presente no repertório de alguns nomes da música popular Nordestina como: Marinéz, Mastruz com Leite, Calcinha Preta, Santanna o cantador, Fábio Carneirinho, Maciel Melo. Foi parceiro de Patativa do Assaré nas músicas “O boi Zebu e as formigas” e “Sem terra”, gravadas pela banda de forró Mastruz com Leite. Participou de alguns festivais como “Som das Águas” em Minas Gerais e Festival da Canção, que ocorreu no Crato, Ceará.

⁴³ Disponível em: <<http://orkut.google.com/c3318546.html>>. Postado em 10 jul.2005.

⁴⁴ Disponível em: <<http://globotv.globo.com/tv-verdes-mares/destaque-vm/v/encanta-ceara-traz-a-trajetoria-musical-do-cantor-luiz-fidelis/3371170/>>. Programa exibido em 25 mai. 2014

⁴⁵ Entende-se que tal expressão que caracteriza todos os músicos que se apresentam no período noturno em Bares, Restaurantes e Casas de Show com uma agenda pré-determinada, cumprindo uma programação fixa dos espaços. O repertório em geral é recheado de músicas *covers*.

Também atuou no Movimento Massafeira Livre, fez parte do Festival Universitário no Cariri, realizou shows na Concha Acústica da UFC em Fortaleza como também no Teatro Segredo de Itapuã, Bahia, além de participações em shows com Xangai, Elomar e Vital Farias.⁴⁶

Fidelis possui quatro trabalhos fonográficos, sendo dois LPs e dois CDs. O primeiro *Retrato*, o segundo *Renovação* e os dois CDs são *O Preço de um Homem* e *Luiz Fidelis Voz e Violão* (Vol. I).

Dílson Pinheiro é compositor, produtor cultural, historiador, jornalista e músico. Nasceu em 28 de outubro de 1957. Atualmente apresenta o programa *Ceará Caboclo*, que é exibido aos domingos, às 10 da manhã, na TV Ceará, canal 5.

Seu pai foi repórter fotográfico do já extinto *Jornal dos Correios*. Quando criança costumava acompanhar o pai quando saia para as coberturas carnavalescas. Dilson, assim, teve desde cedo contato com os maracatus e as escolas de samba que desfilavam no centro da cidade de Fortaleza.

Responsável pela criação do Bloco Carnavalesco “Num Ispáia Sinão Ienchi”, que se reúne sempre nos quatro finais de semana que antecedem o Carnaval. Sempre localizado próximo ao Bar Pagode da Mocinha, na Praia de Iracema, toca as tradicionais marchinhas carnavalescas.

Em 1978, foi chamado pela Escola de Samba Leopoldina Show para compor o samba-enredo daquele ano: “Iemanjá Rainha do Mar”. O título de campeã não veio para a Leopoldina, mas o samba de Dilson foi eleito o melhor da avenida. Nos três anos seguintes a história se repetiu. Em 1980, ele participou pela primeira vez da fundação de uma agremiação, a Escola de Samba Girassol de Iracema. O ano seguinte foi ainda melhor para o brincante que virou compositor campeão. Porém, todo esse percurso foi interrompido na década de 1980.⁴⁷

Em 1994 Dilson percebeu que blocos carnavalescos poderiam funcionar em outros bairros da cidade. O bairro escolhido foi o Benfica. Assim nasceu o bloco “Quem é de Benfica”. Este durou seis anos e cresceu tanto que a organização teve que acabar com o festejo, pois estava incomodando os moradores do bairro que não conseguiam mais sair e chegar às suas residências, devido à grande quantidade de foliões.

⁴⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/pages/Luiz-Fid%C3%A3lis/695835407201142?sk=info&tab=page_info>.

⁴⁷ Dilson Pinheiro e sua alma de folião. Jornal **O Povo**. Caderno Vida e Arte. Postado em 08 fev. 2013. Disponível em:

<<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2013/02/08/noticiasjornalvidaearte,3002733/dilson-pinheiro-e-sua-alma-de-foliao.shtml>>.

Além de carnavalesco, Dilson sempre esteve nos palcos se apresentando com suas composições. Em 1981 foi o primeiro colocado no Festival O Povo, com uma canção de sua autoria “Saudade de casa”. Em 1983 ele se apresentou no BNB Club e também em Iguatu com o show “Painel de Telhas”. Em parceria com Eugênio Leandro lançou o LP duplo *Discordel*. Com este álbum circularam pelas cidades do interior do Estado como Morada Nova, Iguatu, Crateús, entre outras, divulgando o disco. Em 1986, No Bar “Ponte para o Céu”, a FAM promoveu o show “Tô afim de ti no camarim” com as participações de Gigi Castro, Olguinha, Walfredo Carlos, Rogério Franco, Marcus Cruz, Calé Alencar, Tuca, Banda Escala, Banda Pré-história das moças donzelas e Dilson Pinheiro. Ainda em 1986, Dilson apresentou o show “Templo dos Segredos”, no Circo Voador em Fortaleza. E em 1988, o show “Mulatalambô”, no espaço cultural Babilônia.

André Lopez e Cristina Francescutti se conheceram no Rio de Janeiro enquanto eram estudantes universitários. Ele cearense de Quixadá, recém formado em direito e ela gaúcha de Porto Alegre, estudava teatro. O curso de teatro funcionava em um antigo prédio da UNE – União Nacional dos Estudantes. E a faculdade era a FERJ, cujo reitor era um cearense chamado B. de Paiva. No andar de baixo funcionava o Instituto Villa Lobos.

Desde criança, Cristina e sua família, costumavam se reunir com os parentes para confraternizações que eram esperadas por todos. Cristina nasceu em 1952, em um ambiente cheio de arte para todos os lados. Seu avô tocava violino e sua tia, violão. Fora isso, a família toda se encontrava e compartilhava manifestações artísticas com uma vasta programação anualmente. Todos se apresentavam por meio de alguma linguagem artística, cantando, recitando, interpretando ou dançando, ninguém ficava de fora.

Cristina tinha um pai militar e por isso morou um tempo em Curitiba, outro no Rio de Janeiro e também no interior e na capital de São Paulo. Porém, todas as férias do meio e do fim do ano os primos, tios e avós se reuniam no Rio Grande do Sul. Na ocasião, como de costume, confraternizavam-se regados a muita arte.

A gente tinha que decorar uma poesia para recitar, formava duplas, trios, corais para cantar, só entre a família, que era muito grande. Doze tios, não sei quantos primos, então, quando eu fui ficando maior, que eu entendia esse processo, eu já levava coisas pra gente fazer junto lá, uma esquete, enfim, eu tenho essa raiz. E eu tenho primos que um é músico, o outro se formou em teatro, mais velhos do que eu.
(Cristina Francescutti)

O fato de ter morado alguns anos em cidades diferentes não impediu que a prática artística estivesse sempre presente na vida de Cristina Francescutti. Chegou a estudar piano por dois ou três anos e não continuou devido às mudanças de residência ocasionadas pela

profissão do pai. Além das vivências artísticas em coletividade estarem presentes desde a infância, outros capitais somam-se na construção desse mapeamento. Entre os quinze e dezessete anos, participava de manifestações políticas e passeatas junto aos primos sem o conhecimento dos pais. “[...] eu chegava e eu ia fazer isso, jogar bolinhas de gude pros cavalos dos policiais caírem.”

Durante o período para prestar vestibular, contrariando os interesses diversos do pai e da mãe, Cristina optou por fazer teatro.

E eu fui fazer teatro porque entendi que todos representam. Como todo mundo está sempre representando alguma coisa, eu vou estudar para compreender o que é isso, é uma coisa que até hoje vem. Quando eu vejo um acontecimento, uma briga de família, uma discussão entre pai e filho, eu olho e vejo a cena, não vejo o drama psicológico, eu vejo como a cena acontece. (Cristina Francescatti)

O curso de teatro permitia que o aluno fizesse disciplinas avulsas no Instituto Villa-Lobos e, assim, Cristina cursou a disciplina de Pedagogia Educacional, Didática Artística e Música. Tal fato remete à afirmação de Pierre Bourdieu: “A reprodução da estrutura de distribuição do capital cultural se dá na relação entre as estratégias das famílias e a lógica específica da instituição escolar.” (BOURDIEU, 2005, p. 35)

André Lopez já era compositor e tocava violão. Conheceu Cristina na ladeira do Morro Santa Marta, no Rio de Janeiro. Foram apresentados por um amigo em comum e, ao conhecê-la, falou que já tinha um texto escrito para o teatro “O Dia do Half”⁴⁸. Este havia sido premiado pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN. André propôs a Cristina que eles passassem a produzir juntos.

A chegada de ambos ao Ceará não se deu tão de repente. André, habituado com o Estado, não apresentava impedimento para o retorno, mas para Cristina, a vinda para Fortaleza ainda estava se concretizando. A certeza de querer morar no Nordeste se deu a partir do momento em que assistiu a um filme indicado por um professor de Semiologia, intitulado “Nordeste: Cordel, Repente e Canção”, de Tânia Quaresma. Cristina diz ter se encantado ao ponto de decidir morar na capital do Ceará.

[...] esse filme mudou a minha vida porque eu sentei e comecei assistir as feiras do nordeste, as cantorias, os cordéis, e o jeito do povo falar, e as roupas e o colorido e um filme assim, muito, muito legal esse filme. E quando o filme concluiu, eu disse assim: Eu vou morar nesse lugar. E eu me apaixonei. O filme só mostrou até naquilo que era o jeito engraçado do povo falar, tinha uma coisa de arte, um jeito de ser brincante, colorido, as manifestações culturais que o povo tem, eu me encantei com esse lugar que eu não conhecia. Apesar de ter viajado muito eu não conhecia o nordeste. (Cristina Francescatti)

⁴⁸ Jornal **O Povo**. Caderno Vida e Arte. Publicado em 04 jul.1989.

Os dois montaram um show e antes de aportarem em Fortaleza passaram por Brasília, depois por Belém, chegando ao Ceará apenas em 1980. Tempos difíceis devido ao sistema de ditadura em que o país vivia. Cristina relembra que não foi bem recebida na cidade:

[...] chego no Ceará e as pessoas não me receberam. Acharam que eu era uma policial, que a gente estava chegando para se infiltrar, então o que aconteceu a gente recuou e intensificamos o trabalho de música. Firmamos a dupla, ele tocando e eu cantando [...] Aí na época não tinha, não estava acontecendo, aí começou aqui e acolá um palanquezinho, algumas pessoas protestando, aí a gente ia lá e cantava. Daí as pessoas diziam: Ah, eles são comunistas, estão aí querendo arrastar a gente! Ou era comunista, ou era polícia, era uma coisa tão difícil, mulher! E aí a gente desenvolveu esse lado da música e o meu lado de teatro, adormeceu!

Em 1985 André e Cristina se apresentaram na II Mostra de Arte Popular do Pirambu, promovida pelo MOCUPP – Movimento de Cultura Popular do Pirambu. Contaram com as participações de Fernando Néri, Ronaldo Lopes, João Batista, entre outros. No mesmo ano realizaram o show “Personagens” juntamente com Gigi Castro e David Duarte, no Bar Cio da Terra. Em 1986, os dois se apresentaram no show “Cidadania” que abordava questões sociais. O local de apresentação foi o palco do Teatro José de Alencar. Em 1988, fizeram show no BNB Club e no início de 1989 apresentaram o espetáculo “Aruanã” para arrecadar fundos para a gravação do disco “Estação Aroeira”.⁴⁹

Figura 3: Reportagem retirada do Jornal **O Povo**. Publicada em 04 jul. 1989.



⁴⁹ Todas as informações desse parágrafo foram retiradas do texto Música do Ceará de 1981-1989: o Pessoal segue em frente, outros do Massafeira também e sempre surgem novos atores no mundo que se transforma. In: **Pérolas do Centauro**. Org. Pingo de Fortaleza, 2013.

Cristina e André se apresentavam sempre como uma dupla e chegaram a gravar em 1989 o LP chamado *Estação Aroeira*, que trazia letras engajadas em lutas em defesa da ecologia. Disco que na época teve um pré-lançamento no Bar Academia e o lançamento no Estoril, contando com a participação de vários artistas como Gigi Castro, Kátia Freitas, Eugênio Leandro, Parahyba, Álcio, Lúcia Menezes, Roberto França, Rossine, Marcos Mello, Rosemberg Cariri, Eduardo Braga, Dimas Macedo, Pedro Bezerra, Cacilda Vivela, João Tancredo e Rejane Medeiros.⁵⁰

Em 1997, André gravou um CD solo intitulado *Rupestre*⁵¹, no qual musicou poemas de Chico Maranhão e Arthur Eduardo Benevides, entre outras canções. Além de compor e cantar, André toca piano, violão e cavaquinho neste CD. Depois seguiu a carreira de advogado, deixando de lado a profissão de músico.

Cristina passou a trabalhar com produção cultural e voltou a se envolver com o movimento teatral. A vida artística dos dois deixou herdeiros, atualmente a filha deles, Laya Lopes, reside em São Paulo e faz parte de uma banda chamada “Jardim das Horas”.

Marcus Teixeira Brito Bastos, conhecido como Marcos Caffé, nasceu em 31 de julho de 1967 em Fortaleza. Era o mais novo do grupo. Formou-se Bacharel em Direito, porém sua profissão sempre esteve relacionada à música. Chegou a ingressar no Curso Superior de Música da Universidade Estadual do Ceará – UECE, mas devido a mudanças curriculares que se tornaram desinteressantes para ele e a logística investida para o deslocamento até o local do curso, mudou os planos de finalizar mais essa graduação. Sua profissão: músico.

É filho de Carlos Alberto Brito Bastos, que é técnico de rádio, e Esmeralda Teixeira da Costa, que trabalhou como comerciante antes de casar e depois passou a cuidar da família.

Marcus não recordou do comparecimento de sua família em nenhuma de suas apresentações, como também, não apontou nenhum dos seus familiares como possíveis influências em sua trajetória como músico. Entretanto, Marcus lembrou que seu pai costumava testar os aparelhos valvulados com os quais trabalhava colocando para tocar Brahms, Beethoven, Tchaikovsky e Bach. Som que ressoava pela casa inteira devido à potência dos aparelhos. Por outro lado, Dona Esmeralda, costumava ouvir Dick Farney, Sylvia Telles e Wilma Bentivegna. Assim, o próprio Marcus concluiu:

Então, de um lado eu tinha a percepção de que a música era uma coisa grandiosa, com uma série de instrumentos que era uma provocação ao meu ouvido. Eram muitas informações técnicas que eu não dominava absolutamente nada daquilo, mas

⁵⁰ Jornal **O Povo**. Caderno Vida e Arte. Publicado em 04 jul.1989.

⁵¹ Disponível em: <<http://musicadoceara.blogspot.com.br/2007/07/andr-lopez-rupestre.html>>. Blog **Música do Ceará** de Klaudia Alvarez. Publicado em 02 jul. 2007.

que entrava no meu ouvido de criança, aberto para absorver tudo isso. Por outro lado, tinha a mãe escutando vozes extremamente educadas, delicadas, desenvolvendo um repertório romântico. De um lado essa coisa estridente do papai e de outro, essa coisa suave e doce da mamãe, então eu tinha conteúdo literário do lado da mamãe e eu tinha uma pedreira de arranjos e sinfonia do lado do papai. (Marcus Caffé)

Tais audições sonoras refletem a construção de um *habitus*, pois os gostos musicais de seus pais passam a fazer parte do repertório de Marcus desde criança. Segundo ele, sua carreira começou com quatro anos de idade, interpretando a música “Debaixo dos Caracóis dos teus Cabelos” de Roberto Carlos em um Programa chamado “Clube de Heróis” da TV Verdes Mares, apresentado por Matos Dourado.

O cantor Marcus Caffé sempre estudou em escolas religiosas. Durante oito anos no Colégio Nossa Senhora das Graças. Nesse período se identificava com a disciplina de literatura. Não tinha aulas específicas de música, no entanto, a música estava presente diariamente no entoar dos hinos. Uma das freiras fazia terças⁵² em todas as músicas e percebendo isso, Marcus tratou de se aproximar para aprender.

Existia uma freira que era a irmã Letícia, que ela nunca fazia a primeira voz, ela sempre fazia uma terça. De uma hora para outra aparecia uma pessoa não sei de onde para fazer uma quinta e eu observava porque não queria fazer o que todo mundo estava fazendo, eu queria fazer igual a ela. (Marcus Caffé)

Assim, Marcus atribuiu a esse período o fato de hoje conseguir fazer terças de qualquer canção. Quando ele tinha por volta de nove anos de idade, sua irmã ingressou no Instituto Federal de Educação – IFCE (na época chamava-se Escola Técnica Federal do Ceará) para fazer parte do Conjunto Musical da instituição. Marcus a acompanhava cotidianamente, porém, não assistia a prática dos músicos, ficava na piscina enquanto sua irmã ensaiava com músicos como Liduíno Pitombeira e Poty Fonteneles. Certa vez, saiu da piscina antes do ensaio terminar e ouviu sua irmã cantando “Penas do Tiê”⁵³, pegou um dos microfones sem ser visto, escondeu-se atrás de algumas cadeiras e começou a fazer a terceira voz:

E eles não sabiam de onde vinha essa terceira voz, eu tinha nove anos. Aí o Poty, chato como já era, foi seguindo o fio do microfone na sala todinha aí me pegou

⁵² Terça é um intervalo entre duas notas musicais. Intervalo é a diferença de altura entre duas notas. São classificados quanto à simultaneidade ou não dos sons e à distância (altura) entre eles. Na música ocidental, os intervalos são estudados a partir da divisão diatônica da escala. As unidades de medida de intervalos, baseadas na escala logarítmica, são o tom e o semitom. O intervalo de terça possui uma distância de um tom e meio até dois tons.

⁵³ FAGNER, Raimundo. Penas do tiê. Intérprete: Nana Caymmi. In: FAGNER, Raimundo *et al. Amigos e canções*. [S.l.]: BMG, 1998. 2 CDs (60 min). Disco 1, faixa 9 (3 min).

escondido detrás das cadeiras. Tomou o microfone da minha mãe e disse “Você é muito novo pra tá cantando” (Risos). (Marcos Caffé)

Marcus relatou que essa experiência trouxe para ele a possibilidade de presenciar músicos tocando. Aos dezesseis anos surgiu um convite para uma apresentação na escola em que estudava, para homenagear Elis Regina. Por meio das interpretações de Elis, passou a conhecer Beto Guedes, Lô Borges, Milton Nascimento, Ivan Lins até chegar aos compositores cearenses:

E através da Elis Regina, aquele canto explosivo e aquele repertório cheio de coisas novas, cheio de compositores. Foi através da Elis que eu fui saber do João Bosco, do Ivan Lins, do próprio Milton. E a partir dela eu fui estudar e compreender eles, né? E nesse meio tinha o Belchior. (Marcus Caffé)

Ingressou no canto coral em Fortaleza pelo coral da UFC sob a regência de Izaíra Silvino onde se manteve por dois anos. Durante sua participação no Coral desenvolveu sua técnica de canto com Leilah Carvalho Costa. Essa experiência lhe proporcionou o convívio e aprendizado com pessoas mais experientes, entre eles, Eugênio Leandro. Este colaborou com o início da carreira de Marcus Caffé. Marcus é autor de três CDs o *Digital*, o *Matiz* e o *Déjà vu*.

Aluízio Moisés de Medeiros, conhecido por Parahyba, nasceu no interior da Paraíba, próximo à cidade de Patos, porém seus registros são do Rio Grande do Norte. Devido à proximidade entre os municípios e o fato de ter um tio dono de um cartório no Rio Grande do Norte, todos os filhos de Sebastião Quilino de Medeiros e Maria Socorro Alencar de Medeiros, pais de Parahyba, foram registrados como nascidos em São João do Sabugi, cidade mais próxima da Paraíba.

Filho de agricultores, Parahyba é o mais velho dos nove irmãos. Veio para Fortaleza com dez anos e foi morar em Tauá. Somente aos dezessete anos veio morar em Fortaleza. Formado em Filosofia, declara-se professor, músico e compositor.

Sua formação musical é eclética. Esta pode ser percebida a partir do repertório do compositor. Diversos estilos musicais fazem parte de seu trabalho. Suas primeiras influências foram as impressões musicais que ele ouvia dos artistas nas feiras do interior. Eram emboladores, cantadores, ciganos que passavam visitando as fazendas tocando. No rádio, Parahyba diz ter ouvido bastante Beatles e Jackson do Pandeiro.

Durante a entrevista, lembrou que com sete anos seu pai o encontrou cantando, em cima de um balcão de bar, o principal da cidade, “[...] eu dei um pulo por cima da ligeireza, quebrei tamborete e mesa, cadeira balcão de bar, eu dei um pulo por cima da macambira, se

der luta a perna vira, corro mais do que preá, ooh”. Embolada de domínio público, enquanto os bêbados pagavam refrigerante para ele.

Parahyba nos falou que era um menino magrinho e muito tímido, mas quando cantava se via como “gente”. Na época que morava em Tauá, na fazenda, conviveu com o sanfoneiro Pedro Célio, que era vizinho da fazenda de seus pais e tocava todas as canções do Trio Nordestino. Suas outras influências datam do surgimento de nomes como Raul Seixas, Zé Ramalho e Alceu Valença.

[...] então eu tinha essa influência muito forte da tradição nordestina, mas sempre fazendo ponte com o que se recebia nas rádios, porque as rádios hoje, as frequências são curtas, não são de longo alcance. Mas quando eu ouvia rádio, eu ouvia de todo canto do mundo. (Parahyba)

Chegando a Tauá, ele ficou sabendo que Roberto Carlos era o rei da juventude. Ao passear pelo centro da cidade ouviu por meio das radiadoras Raul Seixas, mais especificamente, a música “Ouro de Tolo” e pensou: “*Rapaz, esse é que é o rei da juventude*”. A partir de então, passou a tocar com frequência o repertório de Raul Seixas.

O primeiro contato com os instrumentos se deu inicialmente na escola por meio de um professor multi-instrumentista. Era um colégio católico e havia uma sala com vários instrumentos para banda militar. Os alunos deviam se preparar para a apresentação de Sete de Setembro. Além de se apresentarem para a data comemorativa, montaram uma banda chamada Som Brasil e começaram a se apresentar. O professor que ensinava o violão era o mesmo que ensinava o sax. O pouco que sabia era repassado para os alunos, dentre eles, Parahyba.

O pai não o apoiava, pois achava que poderia atrapalhar os estudos escolares. Dizia que vida de músico era opção de vagamundo, malandro. No entanto, não foi empecilho para que Parahyba continuasse com sua dedicação à música. Depois que Parahyba entrou na Universidade e passou a ser chamado de artista, essa rixa com o pai se desfez “*Aí eu disse não sou malandro, não, faço a mesma coisa, mas agora eu sou é artista (Risos).*”

Parahyba descreveu o encantamento ao assistir ao show de Ednardo pela primeira vez. Durante a entrevista enfatizou com entusiasmo o fato de serem parceiros musicais:

[...] Eu fiquei muito impressionado quando cheguei em Fortaleza e ouvi o Ednardo tocando “Pavão Misteryoso” [...] o Ednardo gravar hoje “Noite Azul”, uma música que eu também sou parceiro, pra mim é assim uma glória porque quando eu cheguei aqui eles estavam indo embora. Eu vi o último show do Ednardo aqui no Teatro José de Alencar, eu ainda vi e era matuto, puro e besta, morando lá no Jacarecanga, mas um colega carioca, que era mais esperto, conhecia o movimento da cidade me levou pra ver o show no teatro e eu fiquei logo esbabacado com o Teatro José de Alencar que eu nunca tinha visto uma coisa daquela [...] (Parahyba)

Em outras falas percebeu-se sua admiração e reconhecimento pelo Pessoal do Ceará: “O ‘Pessoal’ foi, a gente curtia muito o Pessoal que foi, mas a gente também fez a nossa música e segurou a onda aqui.” Parahyba refere-se aos músicos que ficaram em Fortaleza na década de 1980 e atuaram fazendo shows, compondo e viajando pelo interior do Estado.

Eugênio Leandro Costa nasceu em 25 de outubro de 1958, em Fortaleza. Com alguns meses de vida voltou com a família para Limoeiro do Norte. Filho de José Leandro da Costa, funcionário público da guarda de trânsito de Limoeiro, e Maria Dolores Costa, ambos do distrito de Gangorra do Limoeiro do Norte.

Sempre que a seca piorava a vida em Limoeiro, a família vinha para Fortaleza e em seguida voltava. Entre 1958 e 1978, Eugênio permaneceu no sertão. Em meados dos anos 1970 veio morar em Fortaleza para fazer o curso de Direito na UFC, onde se graduou em 1983.

Eugênio afirmou que sua formação cultural veio toda do consórcio Jaguaribano: Limoeiro, Tabuleiro, São João, Alto Santo, Iracema e Aracati. Tocava violão desde os sete anos de idade. Afirmou ter aprendido sozinho a tocar o instrumento, apenas olhando os outros tocarem:

Por exemplo, esses baixos de chorinhos, os solos. As mulheres de Limoeiro tocavam muito com a palheta. Tinha muita mulher que tocava violão e bandolim em Limoeiro e tinha essa coisa da palheta. Por isso o meu violão é meio solado, vindo disso aí, eu creio, aqueles seresteiros, das antigas. (Eugênio Leandro)

Em Limoeiro, Eugênio tocava nas bandas de baile e se apresentava com frequência nas rádios. Sempre levado na garupa da bicicleta do irmão. Além da música, ele também desenhava e tinha o incentivo dos pais para manifestar-se artisticamente:

Eu desenhava painéis. As freiras iam aperrear a minha mãe: “Dolores, cadê seu menino para fazer os painéis da festa da padroeira?” Aí me ocupava com isso, e eu criança, né? E a minha mãe “Meu filho faça, é seu dom” e eu aprendi a dividir isso, né? (Eugênio Leandro)

Além dos desenhos e da música, também fazia esculturas em madeira e argila, e dirigiu peças de teatro que ele próprio chamava de “dramas”. Quando Eugênio tinha 14 anos, um dos guitarristas que iria tocar em uma festa com a banda de baile não pode comparecer. Na falta do músico, foram de carro até à casa de Eugênio buscá-lo para substituir o instrumentista.

Todos esses exemplos demonstram o reconhecimento pelo trabalho que Eugênio desenvolvia na cidade, mesmo sendo tão jovem. Aquilo que para ele era uma diversão tornou-

se o início de sua profissionalização como músico, contando com a legitimação atribuída a ele pela sociedade de Limoeiro.

Chegou a Fortaleza como contista. Ele nos contou que estudou no Colégio Diocesano e teve ajuda do Padre Pitombeira durante as aulas de redação. Pitombeira era também seu professor de literatura. Eugênio escreveu muitos contos. Em Fortaleza conheceu Jackson Sampaio, atual reitor da Universidade Estadual do Ceará – UECE, na época contista da revista *O Saco*. Jackson e Carlos Emílio Correia Lima o apresentaram a Rogaciano Leite Filho, que naquele período era um mentor intelectual, pois tinha prestígio e uma coluna no caderno de cultura do Jornal *O Povo*. Ele leu os contos de Eugênio e publicou logo na primeira semana em sua coluna.

Dessa maneira, Eugênio iniciou sua vida como contista em Fortaleza como caçula de um grupo de literatos, que em 1979 montaram um grupo chamado “Siriará”. Essa troca de experiências foi bastante enriquecedora, pois no grupo, de um lado, havia Geraldo Markan - sociólogo e contista - com seus setenta anos; e de outro, o estudante Eugênio Leandro com vinte e um. Também faziam parte desse grupo Rogaciano Leite Filho, Airton Monte, Marcio Catunda, Oswald Barroso, entre outros.

A composição musical só entrou definitivamente na vida de Eugênio quando Rogaciano o convidou para musicar um poema dele para o Festival Universitário de 1979 na Faculdade de Direito. Com a canção “Canoa Quebrada” se classificou em quarto lugar. Durante o Festival, Eugênio conheceu Stélio Valle, Caio Draco, Bernardo Neto, Ferreirinha, César Barreto, Luis Sergio (Pato Rouco) e Cassundé. Eugênio explicou como tais relações de força contribuíram para que ele adentrasse no campo musical sem resistências: “*Eu chegando estranhando tudo, mas o Rogaciano era o dono da cidade nesse aspecto, então os amigos dele agora eram meus amigos e isso me ajudou, me alavancou e eu já tinha essa produção, fiz mais.*” E assim, continuou compondo para todos os escritores do grupo Siriará.

As várias atividades que desenvolveu em Limoeiro se multiplicaram em Fortaleza e Eugênio passou a trabalhar até com produção cultural. Participou da Ópera “Moacir das sete Mortes” de Paulo Abel, fazendo a camerata junto com Isaíra Silvino, Tarcísio Lima, Nara Vasconcelos e Oswald Barroso. Assim se tornou um agitador cultural.

Ao ser perguntado sobre suas influências, Eugênio declarou sua admiração por grupos anteriores como o Pessoal do Ceará e o Massafeira, porém demonstrou indisposição a respeito do deslocamento para outra cidade em busca de afirmação musical. “[...] e eu dizia isso para muitos amigos, olha, o que é que eu vou ver em Rio e São Paulo? Não quero nada com isso. Eu vou fazer minha música. Se for consequência ir parar lá, e a gente ia. Todo ano,

todos nós viajávamos, a gente tinha um pé lá fora." Eugênio lembrou que suas articulações contribuíram para trazer a Fortaleza Paulinho Pedra Azul, Xangai, Elomar e Chico César todos no começo de suas carreiras.

Seu trabalho musical iniciou-se com três discos em vinil antes de chegar ao CD *Compositores e Intérpretes Cearenses*. O primeiro disco intitulado *Discordel*⁵⁴ veio em 1984 em parceria com Dilson Pinheiro. Aquele foi lançado durante show realizado na AABEC. O segundo LP, *Além das frentes*, ele compôs sozinho e lançou em 1986 de forma independente no Ginásio do SESC (Mercado São Sebastião)⁵⁵. O terceiro LP, *Catavento*, veio à tona em 1990. Em 1986 fez show com Diassis Martins, Ronaldo Lopes e Lily Alcalay na calçada da Casa de Cultura Raimundo Cela (Atual sede da Academia Cearense de Letras). Em 1996, produziu o primeiro CD solo *A cor mais bonita*. Em 1997, compôs "Cantorias e Cantadores" e em 2001, "Castelo Encantado". Em 2008, gravou um CD instrumental chamado *À Hora dos Magos* com a participação de vários músicos como Adelson Viana, Alfredo Barros, Marcos Maia, Liduino Pitombeira, Carlinhos Patriolino, Nonato Luiz, Otho Jr., Jabuti, Tito Freitas, entre outros.

A partir desta breve apresentação, com o intuito de expor basicamente aqueles que foram considerados como sujeitos nesta pesquisa, portanto, os integrantes do NUCIC que participaram da produção do primeiro CD independente intitulado *Compositores e Intérpretes Cearenses*, buscar-se-á em um segundo momento construir entendimento sobre quais eram as condições possíveis para esta produção, no sentido de compreender a teia de relações entre tais indivíduos. Desvelando o campo musical ao qual estava inserida a cena musical independente da década de oitenta e início dos anos noventa.

⁵⁴ Música do Ceará de 1981-1989: o Pessoal segue em frente, outros do Massafeira também e sempre surgem novos atores no mundo que se transforma. In: **Pérolas do Centauro**. Org. Pingo de Fortaleza, 2013.

⁵⁵ Idem.

CAPÍTULO 2 – O CAMPO MUSICAL CEARENSE: ENCONTROS E PARCERIAS

Busca-se neste capítulo compreender as relações que unem os sujeitos dessa pesquisa dentro do campo que se constituiu como o da produção musical cearense, entre meados da década de 1980 e início da década de 1990. Não nos deteremos a datas precisas, pois como é possível perceber nas falas dos entrevistados, o NUCIC não teve um início, nem um fim com data marcada, apesar de ser possível afirmar que iniciou antes do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* e se desfez depois da gravação e lançamento, que ocorreu no ano de 1993.

Tais sujeitos foram se constituindo enquanto coletivo por meio de parcerias, amizades, viagens, afinidades musicais e políticas e que, por várias vezes, compartilharam seus percursos musicais na cidade de Fortaleza, e no interior do estado do Ceará, chegando inclusive, a outros Estados.

Se houvesse uma obrigação por demarcar tal período, estar-se-ia amputando parte considerável da construção do que se consolidou como NUCIC. O que se define como sujeitos para essa pesquisa foi parte de uma seleção metodológica objetivando analisar as trajetórias formativas desses músicos, legitimados por eles próprios como já foi considerado anteriormente ao escolherem alguns nomes para estampar a capa do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses*. No entanto, além dos sujeitos destacados, a pesquisa abriga outras várias participações e parcerias que se conectam com as falas dos sujeitos entrevistados e ajudam a mapear esse campo musical, revelando uma cena musical independente no Ceará. Percebemos, assim, o NUCIC como uma união estratégica para a produção do citado CD, união constituída por meio da aproximação do *habitus* de determinados músicos.

Quanto a isso, Parahyba considera que todos aqueles que tocavam e vivenciavam a música naquela época eram de alguma forma parte de um coletivo. Ele cita que naquele período existiam, no mínimo, quarenta pessoas produzindo coletivamente. No entanto, houve uma seleção para a montagem do CD, ou seja, Parahyba engloba a grande maioria dos músicos compositores e intérpretes daquela época como integrantes do NUCIC. “*Era muita gente, esse álbum aí teve uma reunião para selecionar que foi uma coisa que me incomodou bastante porque era muita gente, mas aí...*”

A respeito do corte que se faz necessário em casos como esses, vale lembrar que os integrantes do Massafeira passaram por processos de seleções semelhantes. Primeiro veio a

discussão estética do que poderia ou não fazer parte do movimento. Quanto a isso Augusto Pontes (2010) relata de forma clara:

Mas esses movimentos artísticos, culturais de ajuntamento de pessoas aqui no Ceará sempre tiveram uma dúvida entre duas linhas opostas. Uma, que sou muito simpático a ela, é de aproveitar a tudo e a todos. A outra linha era restringir por critérios estéticos, que são muito duvidosos, aprioristicamente aplicados. A minha função foi realizar essa mágica de todos participarem.⁵⁶

Resolvida a primeira questão, veio a segunda: como realizar a seleção para a participação do disco Massafeira? Ednardo refuta Jairo Pires e José Vitor Rosa, diretor geral e presidente da CBS⁵⁷ na época, “*Ponderei que um disco seria pouco, diante da diversidade e importância do que estava rolando. Para transportar uma parte da energia e do clima artístico presentes seriam necessárias muitas outras pessoas.*” (EDNARDO, 2010).

Para os membros do NUCIC existia uma grande diferença. Eles não foram convidados por nenhuma gravadora. Cada integrante do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* estava lançando o primeiro CD coletivo e independente do estado do Ceará. Cada integrante financiou sua própria faixa e com o apoio da SIC – Secretaria de Indústria e Comércio do Estado do Ceará, conseguiram terminar o álbum. Naquele primeiro momento, só havia espaço para um CD e o corte se fazia necessário.

Ao buscarmos compreender tais relações de aproximação entre os sujeitos, precisamos localizá-los no espaço – tempo social. Bourdieu destaca que para compreendermos a lógica do mundo social precisamos submergir nas particularidades de uma realidade empírica:

De fato, todo o meu empreendimento científico se inspira na convicção de que não podemos capturar a lógica mais profunda do mundo social a não ser submerso na particularidade de uma realidade empírica, historicamente situada e datada, para construí-la, porém, como ‘caso particular do possível’ conforme a expressão de Gaston Bachelard, isto é, como uma figura em um universo de configurações sensíveis. (BOURDIEU, 2005, p.15)

⁵⁶ Movimento ou Momento?. In: **Massafeira 30 anos**: som, imagem, movimento, gente, Ednardo (Org.) 2010.

⁵⁷ A sigla CBS pode referir-se a: Columbia Broadcasting System - uma das maiores redes de televisão e rádio dos Estados Unidos. CBS Records, gravadora pertencente a rede acima que ao ser comprada pela Sony passou a ser chamada de Sony Music Entertainment.

Submergindo nas particularidades, entendem-se os sujeitos como agentes que realizam escolhas e possuem suas preferências em decorrência de um *habitus* que corresponde ao lugar que ocupam no campo:

Os sujeitos são, de fato, agentes que atuam e que sabem, dotados de um senso prático, de um sistema adquirido de preferências, de princípios de visão e de divisão (o que comumente chamamos de gosto), de estruturas cognitivas duradouras (que são essencialmente produto da incorporação de estruturas objetivas) e de esquemas de ação que orientam a percepção da situação e a resposta adequada. (BOURDIEU, 2005, p.42)

Analizando a trajetória formativa e prática dos sujeitos e suas relações com o campo, entende-se que estes se aproximam do que chamamos de classe média. Não por serem donos de um avantajado capital econômico, mas por atuarem em espaços que os distinguem de outras classes. Rogério (2006, p.23) sugere ser fundamental comparar as trajetórias dos agentes levando em conta os significados dos traços relevantes para, assim, analisar as percepções que colaboram para as tomadas de decisões. Dessa forma, ao se considerar que os sujeitos em questão faziam parte da classe média, pressupõe-se que estejam localizados em espaços já legitimados e constituídos a respeito dessa classe.

Eduardo Barreiros e Pedro Só (2005, p.160), contribuem para o entendimento sobre as diferenciações da classe média ao colocarem que em 1985 “[...] já era acessível ter um computador em casa, o CD surgia como uma tecnologia promissora e o videocassete chegava à classe média alta! ” Tais tecnologias eram acessíveis aos nossos sujeitos.

O fato de a maioria dos sujeitos terem declarado sua participação em um curso superior – Ana (Engenharia de Pesca), Zezé (Geologia), Jabuti (Engenheiro Químico), Marcus Caffé (Direito), Eugênio Leandro (Direito), Dilson Pinheiro (Jornalismo), André Lopez (Direito), Cristina (Teatro) e Adauto Oliveira (Administração) – demonstra o acesso a categorias referentes a esta classe média ou aproximação às classes medianas. Rogério (2006, p.23) nos esclarece ainda que:

Ser classe média depende do contexto que se situa a fala; nas ciências humanas e sociais nos filiamos ao pensamento de que nada é absoluto, tudo depende. “Classe” não é um conceito isolado, não se trata de uma categoria universal. Estar perto ou longe no espaço social é tão relativo quanto no espaço geográfico, logo, depende do referencial.

Logo, entende-se que não apenas devem-se relacionar as ocupações que os sujeitos exerciam no campo, como também relacionar o seu significado dentro do contexto. Bernard Lahire (2004, p.24) aponta que, “Se os objetos de estudo legítimos do sociólogo fossem reduzidos aos objetos designados pelos atores sociais, terminaríamos nos submetendo ao

senso comum, e essa submissão já foi explicitamente reivindicada.” Dessa maneira, ele pressupõe que o pesquisador deve fazer um trabalho interpretativo para dar conta de comportamentos, opiniões, classes sociais, etc. Enquanto pesquisadores, pretendemos:

[...] indicar as diferenças reais que separam tanto as estruturas quanto as disposições (*habitus*) e cujo princípio é preciso procurar, não na singularidade das naturezas – ou das almas –, mas nas particularidades de histórias coletivas diferentes. ” (BOURDIEU, 2005, p.15).

As atividades realizadas pelos pais dos sujeitos confirmam suas participações em faixas médias das posições sociais: funcionários públicos (ferroviário – pai de Adauto Oliveira; guarda de trânsito – pai de Eugênio Leandro); repórter fotográfico – pai de Dilson Pinheiro; militar – pai da Cristina; costureira – Mãe de Ana e Zezé Fonteles; agricultores – pais de Parahyba; técnico – pai de Marcus e comerciante – pai de Ana e Zezé Fonteles. Sobre isto Rogério nos esclarece:

As referências familiares constituem parte importante da formação humana. As profissões desenvolvidas pelos pais, irmãos mais velhos ou parentes próximos tornam-se referências de comportamento e das funções que se espera que sejam desenvolvidas pelos indivíduos. Essa formação também é fortemente reforçada pela escola. Essas duas instituições – família e educação formal – constituem os *habitus* primário e secundário, respectivamente. (ROGÉRIO, 2006, p. 26)

Portanto, percebe-se que as trajetórias de vida dos sujeitos desta pesquisa possuem uma origem comum: estão inseridos na classe média ou próximos a ela, nas faixas médias da sociedade, já que existem variações nesse sentido. Essas posições ocupadas credenciam os sujeitos a desenvolverem determinadas habilidades e formas comportamentais que legitimam as opções estéticas, diferenciando e criando certa distância social entre grupos de *status* diferentes. (ROGÉRIO, 2006, p. 27)

A fala de Eugênio Leandro reforça o sentido de pertencimento a classe média quando ao tratar de viver financeiramente da profissão de músico:

[...] alguns viviam com os pais e tal. Nessa época como estudante ninguém tinha grandes compromissos financeiros de família, por exemplo, então a gente vivia meio porra louca, meio hippie mesmo, com o que desse. Porque o nosso gasto era aqui e acolá com o lanche, a cerveja e a farra. [...] Então nesse tempo nós também estávamos nesse processo, a juventude aqui no bosque da Letras, no Benfica, na farra, compondo, cantando e o dinheiro: as mesadas. (Eugênio Leandro)

Mesmo comparando a vida de músico com a “vida de hippie” significando vida sem grandes preocupações financeiras, na qual a sobrevivência é decorrência muitas vezes de

favores ou vendas de artesanatos, a fala de Eugênio revela a existência das mesadas.⁵⁸ De forma geral, nossos sujeitos eram estudantes que viviam com seus pais, não tinham grandes compromissos financeiros, gastavam apenas com lanches, bebidas e festas. Algumas vezes recebendo pagamentos de cachês por apresentações artísticas.

Cabe analisar agora a interseção entre os sujeitos e suas formações dentro do campo em que atuavam. Para isso se faz necessário entender os significados que tais espaços representavam no campo de atuação dos integrantes do NUCIC.

Para melhor compreender de que forma se dá essa interseção, é válida a reflexão de José Carlos Libâneo (1991, p. 22), que esclarece ao leitor o que é educação:

Educação é um conceito amplo que se refere ao processo de desenvolvimento omnilateral da personalidade, envolvendo a formação de qualidades humanas – físicas, morais, intelectuais, estéticas – tendo em vista a orientação da atividade humana na sua relação com o meio social num determinado contexto de relações sociais.

Podem-se considerar as práticas educacionais como não-intencionais e intencionais. A educação não-intencional, ou educação informal, refere-se às influências do contexto social e do meio ambiente sobre os indivíduos. São aprendizados espontâneos, não-organizados que ocorrem casualmente, porém interferem na formação do indivíduo. Podemos citar como exemplo as relações vividas em família, no trabalho, na escola, entre grupos.

A educação intencional apresenta objetivos definidos conscientemente como é o caso da educação escolar e extraescolar. Pode-se falar de educação não-formal quando se trata de uma atividade estruturada fora do sistema escolar convencional, por exemplo, os movimentos sociais organizados, meios de comunicação de massa, etc. Para a educação formal, encontram-se procedimentos pedagógicos e didáticos organizados, explícitos e sistematizados. (LIBÂNEO, 1991, p. 17).

A partir desse entendimento, comprehende-se que a educação, seja ela intencional ou não, busca repassar e proporcionar aos indivíduos conhecimentos e comportamentos que os tornem aptos a atuarem em todos os setores da sociedade.

Libâneo (1986, p.135) explica que as práticas desenvolvidas socialmente transformam a natureza da sociedade, assumindo características determinadas conforme o modo de

⁵⁸Significado de Mesada: quantia fixa mensalmente recebida; mensalidade; Importância que os filhos recebem mensalmente ou semanalmente dos pais. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/mesada/>>. Acesso em: 04 jun. 2015.

produção da existência humana vigente em determinada etapa histórica. Dessa forma, entende-se que os saberes não são verdades absolutas, pois são socialmente construídos. E ele completa:

[...] o conhecimento está ligado, direta ou indiretamente, às condições práticas de existência dos indivíduos, implicando a totalidade social. Essa consideração põe de pronto que os ensinos dos conteúdos escolares são antecedidos por determinantes do contexto econômico, social, cultural. (LIBÂNEO, 1986, p. 50)

Entende-se, assim, que o meio social exerce influência sob as práticas dos indivíduos e estes, ao assimilarem e recriarem tais ingerências, tornam-se aptos a exercer uma relação ativa de transformação em relação ao meio social. Usualmente tais influências são transmitidas entre gerações e se manifestam através de conhecimentos, experiências, modos de agir, costumes, valores, técnicas e crenças. (LIBÂNEO, 1991, p. 17).

Segundo Bourdieu (2005, p. 42) ““*habitus*” é essa espécie de senso prático do que se deve fazer em cada situação”. Tal senso é formado por meio da convivência e das trocas de experiências entre os indivíduos.

A cada classe de posições corresponde uma classe de *habitus* (ou de gostos) produzidos pelos condicionamentos sociais associados à condição correspondente e, pela intermediação desses *habitus* e de suas capacidades geradoras, um conjunto sistemático de bens e de propriedades, vinculadas entre si por uma afinidade de estilo. (BOURDIEU, 2005, p. 21)

Dito isto, evidenciam-se as experiências vividas por Adauto Oliveira e Cristina Francescutti ao conviverem com manifestações artísticas promovidas por seus familiares. Ao ser questionado sobre suas influências musicais, Adauto respondeu: “*Meu pai gostava de fazer festas em casa, forrós e cantorias. Tinha muitos discos e o rádio era muito presente.*” Cristina também vivenciou influências formativas musicais advindas da própria família:

[...] eu sou de uma família gaúcha onde a atividade artística fazia parte do dia a dia. Então meu avô tocava violino, tinha uma tia que tocava violão e eu morava fora, mas todas as férias, tanto a do meio do ano como a do final do ano a gente ia pra lá. E iam todos os familiares, se reuniam e aí eram festas, programações artísticas. A gente tinha que decorar uma poesia para recitar, formava duplas, trios, corais para cantar, só entre a família que era muito grande.

Desse modo, tais experiências vivenciadas por Cristina e Adauto se constituem como uma ação formativa informal. Segundo Jorge Luis S. de Almeida e Luiz César Magalhães (2007), “Essa atividade coletiva é uma das fontes do desenvolvimento cultural da criança. Educação do olhar e do ouvir, buscando informações e entendimento das diversas atividades que se tem contato diariamente.” Libâneo (1991, p.17) explica que a educação compreende os

processos formativos ocorridos no meio social no qual os indivíduos estão inseridos de forma inevitável pelo simples fato de existirem socialmente.

O modelo de educação informal refere-se às influências do contexto social e do ambiente sobre os indivíduos, portanto “[...] correspondem a processos de aquisição de conhecimentos, experiências, ideias, valores e práticas que não estão ligadas especificamente a uma instituição e nem são intencionais, conscientes.” (LIBÂNEO, 1991, p.17). São exemplos disso a forma como a sociedade se organiza social e politicamente, as relações entre os membros de uma família, ou em um ambiente de trabalho, ou mesmo entre coletivos como grupos musicais.

A educação intencional pode se referir à educação formal ou não-formal. Ambas apresentam intenções e objetivos conscientes por parte dos “educadores”, como é o caso da educação escolar e extraescolar. Para Libâneo (1991, p.18), a educação não formal trata-se de atividades formativas vivenciadas fora do sistema escolar convencional. Como exemplos podem ser citados os sindicatos, movimentos sociais organizados, meios de comunicação, entre outros.

Relacionada a quem são os agentes que atuam na construção do saber em cada prática educativa, encontra-se a explicação de Maria da Glória Gohn (2006, p.29):

Na educação formal sabemos que são os professores. Na não – formal o grande educador é o “outro”, aquele com quem interagimos e ou nos integramos. Na educação informal, os agentes educadores são os pais, a família em geral, os amigos, os vizinhos, colegas de escola, a igreja paroquial, os meios de comunicação de massa, etc. (GOHN, 2006, p.29)

Depois de apresentar os agentes que se destacam nas práticas educativas, Gohn (2006) também desvela os espaços físicos legitimados onde ocorrem usualmente as trocas de saberes. Na educação formal, habitualmente ocorrem nas escolas, em instituições regulamentadas por leis, certificadoras, organizadas segundo diretrizes nacionais.

A vivência dentro de uma instituição escolar deixa registros no comportamento dos indivíduos não somente pelo tempo que o indivíduo permanece inserido no processo que é relativamente longo, mas também pela intensidade com que os indivíduos convivem com os espaços e seus agentes. Observamos isso na fala de Eugênio Leandro: “*Então a gente vivia, constantemente dentro desta Universidade, principalmente aqui neste lugar das ciências sociais da UFC, no Campus do Benfica, que era o nosso polo.*” Em outro momento reforça:

[...] eu estava na Universidade, na revolução que foi para a minha vida entrar no Campus, que é para todo mundo. Se você não fez Universidade, você tem que

conversar com alguém que fez porque é outra coisa. É como ter menino ou não ter, ser pai ou não ser. (Eugênio Leandro)

As experiências vivenciadas por estes sujeitos enquanto integrantes de um coletivo musical – NUCIC – se constituem como práticas formativas informais ou não-formais em sua maioria. Libâneo (1991, p.17) explica que a educação em um sentido mais amplo, engloba os processos formativos vividos no meio social, e seus indivíduos podem encontrar a prática educativa em uma variedade de instituições e atividades sociais decorrentes da organização econômica, política e legal da sociedade. Gohn (2006, p.29) posiciona que:

Na educação não-formal, os espaços educativos localizam-se em territórios que acompanham as trajetórias de vida dos grupos e indivíduos, fora da escola, em locais informais, locais onde há processos interativos intencionais.

E completa:

Já a educação informal tem seus espaços educativos demarcados por referências de nacionalidade, localidade, idade, sexo, religião, etnia, etc. a casa onde mora, a rua, o bairro, o condomínio, o clube que frequenta.

Pode-se dizer ainda que na educação informal usualmente tem-se o passado orientando o presente, os conhecimentos não são sistematizados, mas são repassados por meio de práticas experimentais anteriores:

Aprendi só, olhando os outros. Aqui, acolá um amigo me ajudava. Por exemplo, esses baixos de chorinhos, os solos. As mulheres de Limoeiro tocavam muito com a palheta. Tinha muita mulher que tocava violão e bandolim em Limoeiro e tinha essa coisa da palheta. Por isso o meu violão é meio solado, vindo disso aí, eu creio, aqueles seresteiros, das antigas. (Eugênio Leandro)

A prática de formação do coletivo NUCIC com todas as suas trocas e vivências está inserida em grande medida em uma prática educativa informal e como parte desse modelo, algumas características reforçam essa afirmação: a falta de uma definição clara de funções e objetivos do coletivo ou de um planejamento organizado das ações do grupo demonstra as dificuldades encontradas:

Ave Maria! Dificuldade sempre, até agora na ACEMUS⁵⁹, a nossa ACEMUS que foi a continuidade disso tudo, até hoje é isso: trazer o músico para a reunião; decidir e resolver coisas; pôr em prática alguma ação. Porque é difícil o chamamento, a presença do músico discutindo isso, a continuidade disso, sempre tem um abandono, um desleixo. (Eugênio Leandro)

⁵⁹ ACEMUS – Associação Cearense de Músicos. Criada em 16 de Janeiro de 2007 pela cantora Gorete Almeida e o músico Dermival Lima. Depoimento colhido com Marcelo Brambiler (Integrante da ASCEMUS) em 06 jun. 2015.

A fala de Eugênio relata a falta de comprometimento dos músicos com questões político-administrativas. Na fala de Marcus Caffé sobre a produção do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* também se podem observar dificuldades relativas às práticas de educação não-formal, em que existe uma intenção, mas a sistematização dessas práticas muitas vezes é ausente:

NUCIC não fazia essa produção no sentido de captar o recurso, pensar em um editorial, pensar em um discurso, no conceito, essa consciência não existia, era mais poder oferecer produtos ao mercado que representasse aquele momento atual, que estivesse dentro dessa tecnologia que é a digital, o CD e tal. (Marcus Caffé)

Segundo Cristina, a maior dificuldade se refere à disponibilidade das pessoas em relação ao coletivo. Realizarem as tarefas que algumas vezes eram divididas, acreditarem que aquele caminho coletivo poderia auxiliá-los no trabalho de cada um. Alguns acharam que estava organizado demais:

Olha, o que a memória traz é assim [...] a dificuldade maior mesmo é as pessoas estarem disponíveis pra estarem ali, pra se articularem, cumprindo as tarefas que às vezes tinham algumas tarefas e acreditarem que aquele caminho coletivo poderia auxiliar no trabalho de cada um, entendeu? Porque uns que saíram, saíram assim: bom, vou fazer meu caminho mesmo, no momento não estou a fim de ficar nessa [...] enfim [...] (Cristina Francescutti)

Pelo que se pode perceber nas falas dos sujeitos entrevistados, as práticas da educação, principalmente as informais e não-formal desenvolvem nos indivíduos *habitus*, ou seja, um conjunto de atitudes, comportamentos, modo de pensar e de se expressar segundo valores e crenças de grupos que se frequentam ou que pertencem por herança, desde o nascimento. (GOHN, 2006, p.29). Assim, tais dificuldades apresentadas por Cristina, Marcus e Eugênio são parte de todo esse aprendizado por meio dessas vivências.

O que ficou conhecido por NUCIC não apresentou fronteiras nítidas, na medida em que os limites que definem seus membros estão permanentemente em contato com outros grupos, sindicatos, movimentos universitários, blocos carnavalescos, caravanas pelo interior do Estado. Tais deslocamentos demonstram a troca constante de parcerias entre os músicos confirmada em uma das falas de Parahyba:

[...] e eu toquei já com quem? Com o Calvet que fazia o som, com o Amaro Pena que tocava o baixo, o Silvino, irmão da Isaíra Silvino que também não está aí, que era compositor e tocava gaita. Então a gente se apresentava assim, a gente tinha uns aos outros e isso não era combinado. Era assim: vai fazer um show 'Amaro Pena, vem fazer esse vocal comigo aqui?' A gente viajava junto, compunha dentro dos ônibus, apresentava uma nova música na próxima cidade, era assim, não era combinado, era espontâneo. (Parahyba)

Parahyba entende que não existiu uma adesão ao que ele chama de NUCIC, nome que segundo ele só veio depois, com a necessidade de um título para a realização do CD. Era espontâneo, não era nada combinado. Um músico convidava outro para tocar em algum evento e as parcerias iam surgindo. Sobre isso Rosane Klohbiesdorf (2011, p. 2) nos fala “[...] a educação informal de uma pessoa será definida pelo ambiente em que ela vive, ou seja, trata-se de uma herança cultural.”

Percebe-se que as trajetórias dos sujeitos se encontram em diversos espaços na cidade de Fortaleza, alguns locais destacam-se mais que outros, exercendo maior peso dentro do campo. A Universidade Federal do Ceará está presente em todas as falas e se constitui como principal espaço aglutinador, pois naqueles anos, meados de 1985⁶⁰, era considerado um campo relativamente autônomo, onde a polícia não podia entrar. Isso permitia a reunião de pessoas ligadas aos movimentos políticos e culturais da cidade:

[...] existiu um movimento muito forte da Universidade, né? Movimento cultural, político, social. Naquela época tinha muita gente dentro da Universidade que era um território que a gente podia se manifestar, podia tocar o que queria, namorar sem ser importunado pela polícia que ainda era da ditadura militar. A Universidade era um ambiente muito frequentado, era um caldeirão político e cultural e essas pessoas foram se conhecendo dentro desse caldeirão. A maioria, né? Chico Pio não, tinha um pé mais no “Pessoal do Ceará” era de uma geração um pouco mais atrás, mas a grande maioria se conheceu dentro desse movimento artístico cultural da Universidade. (Parahyba)

A fala de Parahyba refere-se ao fato de que naqueles anos de ditadura praticamente não existia espaços de convivência e também um espaço que permitisse aos estudantes realizarem diversas atividades além de assistirem às aulas. Foi em um desses momentos que Parahyba criou uma banda intitulada *Carne Seca*:

Eu tinha um grupo chamado “Carne Seca”, como é que eu criei o Carne Seca? Eu cheguei na Universidade, na cantina do Seu Milton que todo mundo dessa geração conhecia, “Quina Azul Bar”. Todo mundo conhecia também. Eu cheguei na cantina do Seu Milton com a viola no Centro de Humanidades, quando eu cheguei, eu cheguei na cantina do Seu Milton, daqui a pouco chegou um, chegou outro, chegou outro, chegou outro, tá entendendo? Vamos formar um grupo? É o grupo Carne Seca, que a gente é tudo magrinho. Tiraram onda com a gente, mas a gente tocou bastante! (Parahyba)

As práticas musicais ocorriam, assim, habitualmente dentro da UFC. A maneira como ocorriam essas práticas e se formavam novas parcerias refletem parte dessa liberdade de comportamento que os estudantes encontravam naquele local. Outra atividade frequentada na Universidade Federal de Educação foi o *Coral* da UFC. Marcus Caffé e Eugênio Leandro

⁶⁰ Os brasileiros foram às urnas pela primeira vez para eleger o Presidente Tancredo Neves, que assumiu em 15 de março de 1985, dando fim a 20 anos, 11 meses e 15 dias de Regime Militar. (BARREIROS; SÓ, 2005, p. 55).

fizeram parte na época em que a regência estava sob a direção de Izaíra Silvino. Eugênio reforça a importância dessa instituição em sua trajetória:

Ir para um Campus Universitário ou não, eu acho que são experiências maravilhosas na vida, então aquela novidade da universidade, passando pela faculdade de Direito, pelo Bosque das Letras, indo fazer o básico aqui na frente da Rádio Universitária. Esse corredor aqui eu corri quatro, cinco anos. Foi um tempo para eu me desligar da Universidade porque aqui eu tinha bolsa, tinha gráfica, fiz meus livros independentes no “macaco”, escondido da direção, né? Participava ativamente da “Ópera Moacir das Sete Mortes” de Paulo Abel do Nascimento, fiz a camerata com o Paulo Abel, com Tarácio Lima, com a Izaíra, com Oswald Barroso, com a Nara Vasconcelos [...] então, nesse tempo eu potencializei tudo o que eu tinha vivido em Limoeiro porque lá eu não me aquietava, mexia com tudo. (Eugênio Leandro).

Além dos corredores, das cantinas, salas de aula, quadras, DCE, Rádio da Universidade, Concha Acústica, entre outros espaços, foram de fundamental importância para difundir o trabalho dos músicos estudantes. Marcus Caffé cita o apoio da Rádio Universitária FM:

Eu não me lembro de termos realizado algum trabalho tendo a UFC como apoiadora. A não ser a Rádio, que sempre foi a nossa casa, um espaço que nos chama o tempo inteiro, porque essa é a missão dela, a Rádio Universitária, então ela que fez uma grande divulgação do disco. (Marcus Caffé)

A Rádio Universitária tocava praticamente todas as músicas do CD *Compositores e Interpretes Cearenses*. Nesse período, a maioria dos membros do NUCIC já não eram mais estudantes da faculdade, mas o vínculo com a instituição permaneceu.

Aqui em Fortaleza ele [o CD] encontrou um seio maior de divulgação na Universitária FM, porque muito das músicas, pelo fato de ser coletivo, o disco tocava quase todo. Graças aos programadores de lá, que muito concatenados com a nossa luta, a Universitária sempre foi o nosso grande apoio aqui, desse movimento. (Eugênio Leandro).

Atualmente, Eugênio critica algumas mudanças a respeito da programação da rádio. Ele acredita que tais mudanças não favoreceram nem aos ouvintes, nem a própria rádio, que, segundo ele, nos dias de hoje, toca com menos frequência compositores cearenses e assemelha-se em alguns momentos a uma programação de qualquer outra Rádio com fins comerciais:

[...] eu creio que poderia estar mais incisiva em cima dos meninos novos, está tocando pouco cearense na Universitária, mudou a programação, tiraram o pessoal do Ceará, eu não gostei disso. É um protesto que eu faço, eu acho que era uma coisa já conquistada e não sei por que voltar atrás. (Eugênio Leandro)

Vários outros locais compuseram o campo de atuação desses sujeitos, contribuindo para suas trajetórias formativas. Entre eles podemos destacar o Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cela, no Centro da cidade de Fortaleza, onde foi sede da FAM; o estúdio de gravação de Airton Montezuma, Dilson Pinheiro e Amaro Pena situado na Avenida Santos Dumont, na época chamado “Clave”; as casas de Ana Fonteles e de Cristina Francescutti, que além de ponto de encontro também era local para ensaios; Cais Bar, Estoril e o Bar e Restaurante Coração Materno, todos na Praia de Iracema. O Bar Esquina Predileta, que pertencia a Ana Fonteles, também na Praia de Iracema; vários bares do bairro Benfica; os Festivais; os Sindicatos (Bancários, Comerciários, Funcionários); Teatro José de Alencar; a Praça José de Alencar; a Casa de Show *Bésame Mucho*; a casa de Eugênio Leandro na Rua Sabino Pires; e, claro, todo o complexo da Universidade Federal do Ceará.

Todos esses espaços foram campo de transformações e efervescência cultural, trocas de experiências informais e não-formais essencialmente. Eram espaços com características democráticas, onde havia a possibilidade de aprendizados mútuos. Alguns eram especificamente destinados a funções democráticas, políticas e aglutinadoras como os C.As, DCEs e os Sindicatos. Gohn (2006, p.34) coloca que “Os fóruns são frutos das redes tecidas nos anos 1970, 1980, que possibilitaram aos grupos organizados olhar para além da dimensão do local” e completa informando,

Observa-se que inúmeras inovações no campo democrático advêm das práticas geradas pela sociedade civil que alteram a relação Estado-sociedade ao longo do tempo e constroem novas formas políticas de agir, especialmente na esfera política não estatal. (GOHN, 2006, p.24)

O envolvimento dos membros do NUCIC com os fóruns e organizações políticas não se dava diretamente. Havia uma espécie de apoio ideológico e suas participações mais diretas com os movimentos de esquerda se davam por meio das participações em shows em que, não recebiam ou raramente recebiam cachê. Eugênio relembra que apenas as bandas contratadas para acompanharem os músicos durante todo o evento recebiam pelo trabalho:

[...] os músicos tinham cachê por causa da trabalheira de acompanhar todo mundo e aqueles que cantavam dois, três, poucos recebiam cachê. Como era que o movimento sindical e esse movimento popular nos pagavam? Nos retribuía? Era quando a gente ia lançar um disco desses, você vê que tem as marcas de sindicato tal, de CUT, não sei o quê, Universidade e tal. Então era essa a hora que a gente tinha a resposta da parceria. (Eugênio Leandro)

Marcus Caffé reconhece a forte ligação com os partidos de esquerda, mas demonstra não estar de acordo com o modelo de parceria comumente utilizado. Acreditava que todo

músico, como profissional que é, deveria ser remunerado pelo seu trabalho, principalmente pelo Partido dos Trabalhadores. Isso demonstra um olhar profissional para atividade que desenvolvia:

[...] por que o Partido dos Trabalhadores sempre me convida para trabalhar, de graça! Eu não sou trabalhador? Ou é porque no momento em que eu me sinto aderido a essa ideologia eu tenho que fazer tudo gratuitamente. Eu não faço parte do partido, né? Então essas questões me chatearam e hoje ainda me chateiam. (Marcus Caffé)

Não se dissociava, na época, o movimento político e as apresentações musicais. Todo ato político vinha acompanhado de apresentações artísticas. O repertório não apresentava apenas músicas de protesto, mas composições variadas. Percebe-se por meio das falas que as apresentações preenchiam uma expectativa do público que comparecia aos eventos:

Nessa época um movimento muito grande de muitos amigos de muitos artistas, companheiros, todos integrados no movimento estudantil, no movimento pela redemocratização do país, desde 1977, 1978 a gente estava junto, né? A gente procurava em meio a toda essa liberdade que a gente tinha, parece até que não permitiam que a gente se organizasse. A gente queria era cantar, criar, mas no fundo a gente tinha ciência que era necessária essa parte mais burocrática de se criar uma instituição e de se dirigir através de um movimento coletivo. (Eugenio Leandro)

Marcus afirmou que no final dos anos 1980 houve alguns projetos interessantes para os músicos de Fortaleza:

Nesse momento o NUCIC tinha muita aproximação com o PT e com outros partidos de esquerda também [...] houve alguns projetos muito bacanas no final dos anos 1980 que foi um projeto chamado “Zona Cultural”, essas coisas estão todas bem interligadinhas que era no período da gestão da Maria Luiza Fontenele. E o PT é agitador, é característico do PT ser agitador. (Marcus Caffé)

Quanto aos membros do NUCIC, também se constata uma relação indireta entre a produção independente do grupo e a atuação em movimentos políticos estruturados. Exemplo disso cita Cristina Francescutti, articuladora do Núcleo de Compositores e Intérpretes Cearenses, ao ser indagada sobre a relação do NUCIC com grupos políticos revela os interesses e vantagens de tal proximidade:

Tinham esses sindicatos, né? Não era um específico, mas tinham aqueles mais abertos, que viam a importância de estarem ligados ao movimento cultural, que não é uma coisa fácil. Até hoje não é, né? E depois veio a CUT que fez um CD comemorativo onde vários de nós que cantamos. Que que acontecia também na época, tinham muitas greves, muitas manifestações, muitos atos shows, e a gente vivia nos palcos nos atos-shows. [...] Eram palcos gigantescos armados pela CUT, por vários sindicatos e nós cantávamos bastante nesses eventos. Assim, cantava praticamente pelo equipamento que era bom pra gente se apresentar com qualidade

e no máximo uma ajuda de custo, não tinha cachê, nem verba pra isso. E a gente auxiliou bastante os sindicatos nos processos deles na rua, a não chegarem na rua só com o discurso mas com a arte. (Cristina Francescutti)

A fala de Cristina demonstra interesse na participação dos eventos promovidos pelos Sindicatos, empatia com a luta dos trabalhadores, mas a sua participação juntamente com os outros membros se sustentava nas apresentações musicais sem para tanto necessitar de filiações partidárias.

Estava comprovada então a forte relação entre os membros do NUCIC e os movimentos políticos de esquerda. Apesar de nunca ter participado de reuniões do Partido dos Trabalhadores, muito menos ser filiado, Parahyba sempre participava de shows em eventos promovidos pelo partido, como também chegou a ser convidado para criar vários *jingles* para o PT. A proximidade não se restringia ao Partido dos Trabalhadores, ele também lembra o PCdoB, mas ressalta que a ligação mais próxima era com os movimentos estudantis da época: o DCE da UFC e os Centros Acadêmicos dos diversos cursos da Universidade Federal do Ceará:

Existiam várias tendências aí. Tinha um pessoal que vinha do PCdoB, tinham umas pessoas mais engajadas, eu nunca fui em uma reunião, não sou filiado, mas eu vi a construção do PT. A gente era ligado assim, os Centros Acadêmicos faziam muitos shows, o DCE fazia muitos shows, a gente sempre era convidado. Então a gente estava dentro de um caldeirão que tinha uma marca política muito forte. Porque a gente era ligado a um movimento muito forte dentro da Universidade e esse movimento era cultural e político também. (Parahyba)

Eugênio deixa clara a ligação com partidos de esquerda como o PT e PCdoB, mesmo não tendo nenhum dos membros do NUCIC com filiação, esse posicionamento era refletido nos Centros Acadêmicos:

Muitos da comunidade estudantil com seus segmentos políticos tinham que desaguar em algum dos partidos oficializados. Então nessa época era muito forte a coisa da esquerda. Todo mundo que estava desse lado era esquerda contra o que estava posto. Por exemplo, até a chegada do Sarney que a gente tinha aquela fé, lá no Tancredo Neves que seria a primeira eleição para presidente, fora os militares, né? Aí o Tancredo morre e tal, vem o Sarney. (Eugênio Leandro)

O comentário de Eugênio refere-se ao ano de 1985: consagrado na história do Brasil pela articulação política denominada “Aliança Democrática”, que contou com a união de partidos como o PMDB, PFL, PDT, PTB, PC do B, PCB, MR8 (PONTE JÚNIOR, 2000, p.91) e de forma indireta, garantiu a eleição de Tancredo Neves e seu vice José Sarney para presidente do Brasil, derrotando Paulo Maluf, candidato do Regime Militar.

Findando a gestão de João Figueiredo e sob a perspectiva da nova administração de Tancredo recém eleito presidente, a sociedade demonstrava o desejo por mudanças depois de ter vivenciado mais de vinte anos de regime militar. Segundo Barreiros e Só, esse anseio pode ser visto no primeiro *Rock in Rio*:

Não foi com o “Hino Nacional”, nem “Coração de Estudante”, nem “Coração da América”, nem “Peixe Vivo”, nem alguma outra papagaiada nacionalista [...] No dia 15 de janeiro, na Cidade do Rock, Rio de Janeiro, as hostes metaleiras saudaram o resultado das eleições no Colégio Eleitoral cantando ao mais baixo estilo arquibancada: “Eu, eu, eu, Maluf se fodeu!” (BARREIROS; SÓ, 2005, p.15)

Tancredo Neves lançou-se candidato pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB – em oposição a Paulo Salim Maluf do Partido Democrático Social – PDS – tendo como vice o deputado federal cearense Flávio Marcílio. Tancredo venceu em 15 de janeiro de 1985, data que simboliza o fim da ditadura militar. O legado administrativo que receberia não apresentava sinais de prosperidade:

Tancredo Neves assumiria no dia 15 de março, às 10h da manhã, dando fim a 20 anos, 11 meses e 15 dias de regime militar. Sua herança: um país embriagado de esperanças, com 130 milhões de pessoas momentaneamente esquecidas de que a dívida externa havia estourado o limite de cem bilhões de dólares no cheque especial do FMI, a inflação saltitava a mais de 200% ao ano e a recessão pairava por cima, com pinta de urubu cansado. (BARREIROS; SÓ, 2005, p. 55)

No entanto, a tão esperada posse não ocorreu. Um dia antes de assumir o cargo, o ex-governador de Minas Gerais teve de ser operado às pressas no Hospital de Base, em Brasília.⁶¹ Era o início de várias intervenções cirúrgicas que se estenderiam até a sua morte, anunciada em 21 de abril de 1985.

Delineava-se o campo político no Ceará naquele período: o surpreendente resultado da eleição para governador, em 1986. O coronel Adauto Bezerra, apoiado pelas forças políticas até então dominantes no Ceará, é derrotado por um jovem empresário que pela primeira vez concorria a um cargo político - Tasso Jereissati. Isto demonstra um novo ciclo na política cearense sempre governada pelos coronéis.

Segundo Gondim a eleição de Tasso não significou o fim do coronelismo, pois este já estava praticamente extinto. A autora acredita que:

A sobrevida do sistema coronelista deveu-se muito mais à impressão conceitual dos analistas e à propaganda eleitoral, do que à presença dos “coronéis” Virgílio Távora, Adauto Bezerra e Cesar Cals, que se sucederam no comando do governo estadual até 1986 diretamente, ou por intermédio de prepostos: Virgílio Távora (1963-1966, e

⁶¹ Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/historia/pratica-pedagogica/sonho-drama-presidente-423064.shtml>>. **Gente que Educa.** Nova Escola. Por: Carlos Eduardo Matos. Acesso em 07 jun. 2015.

1979-1982); Plácido Castelo (1967-1970); Cesar Cals (1971-1974); Adauto Bezerra (1975 – 1978) e Gonzaga Mota (1983-1986). (GONDIM, 2000, p.413)

Como era praxe a distribuição de cargos pelos coronelistas, Gonzaga Mota em sua gestão (1983 – 1986) como governador do Estado cumpriu a incumbência com determinação e tratou de distribuir cargos e verbas entre os coronéis que lhe deram apoio. Fato que Gondim esclarece:

Durante o seu mandato ocorre um empreguismo desenfreado: portarias de nomeações foram “dadas” a deputados e a cabos eleitorais, para distribuição com eleitores. Esta política neopatrimonialista foi denunciada com veemência pela esquerda, que conseguiu, em 1985, eleger para a prefeitura de Fortaleza Maria Luíza Fontenele, a candidata do Partido dos Trabalhadores. (GONDIM, 2000, P.415)

Alexandre Barbalho (2005, p. 40) destaca que os esforços pela redemocratização do país cresciam e transcendiam os espaços tradicionais de oposição ao regime militar, atingindo também parcelas da classe empresarial nacional:

Como se sabe, o contexto da redemocratização brasileira foi definido em grande parte pelos setores dominantes e não pelos movimentos sociais, mesmo reconhecendo o importante papel que vários setores da sociedade civil desempenharam neste processo. A abertura lenta, gradual e segura comandada pelos militares e seus aliados civis permitiu que o retorno à democracia fosse marcado pela atuação de grupos corporativos que, ao perceberem a necessidade de tratar com o Estado não mais (ou não apenas) por meio de canais provados, politizaram seus discursos e ações. (BARBALHO, 2005, P. 41)

O governo que se iniciava em 15 de março de 1987 instaurava o que se tornou conhecido por “Governo das Mudanças”. A proposta dos jovens empresários que assumiram o comando do estado era desenvolver e modernizar o Estado que se encontrava em situação de atraso e miséria. O projeto era racionalizar a administração, otimizar o serviço público e implantar políticas de desenvolvimento econômico. Para conseguirem a vitória nas urnas investiram maciçamente em campanhas publicitárias onde se lia o *slogan* “O Brasil, Mudou. Mude o Ceará.” (BARBALHO, 2005, p.29)

Sobre o governo dos coronéis *versus* o governo das mudanças Barbalho (2005, p.38) esclarece: “[...] muito mais que uma ruptura, o que ocorreu foi muito mais uma transição no poder entre uma elite conservadora, mas já imbuída de ideias e ações modernizantes, para uma elite autodenominada moderna.”

Outro resultado ainda mais surpreendente foi o triunfo de Maria Luíza Fontenele passando à frente de Paes de Andrade (PMDB) e de Lúcio Alcântara (PFL) na disputa para a prefeitura de Fortaleza em 1985. Sendo a primeira mulher eleita prefeita para uma capital do estado brasileiro e também da Capital Fortaleza. A socióloga que exercia o segundo mandato

de Deputada Estadual contrariou as estatísticas que apontavam uma vitória folgada de Paes de Andrade.⁶² Vale lembrar que as eleições de Maria Luíza para prefeita e em seguida a de Tasso para governador em 1986 foram as primeiras eleições através do voto direto depois do longo período de ditadura.

Ambas as campanhas inovaram no quesito publicitário. Maria Luíza convidou Paulo Linhares para coordenar sua campanha de divulgação. Com uma equipe de jornalistas e simpatizantes do PT, o enredo seguiu no sentido de engajamento ideológico e emocional, enquanto a campanha de Tasso sistematizava pesquisas de opinião e investia nos programas eleitorais gratuitos utilizando recursos audiovisuais de ponta. (BARBALHO, 2005, P.30). Segundo Rejane Carvalho (apud BARBALHO, 2005, p.30), independente das diferenças “ambas as campanhas foram pioneiras e exemplares no Brasil do padrão midiático publicitário da política, padrão marcado pela transferência das técnicas de marketing para as disputas eleitorais [...] a política assumia sua condição de mercadoria”.

Maria Luiza Fontenele governou até 1989. O processo eleitoral que a elegeu foi marcado por disputas políticas que envolviam projetos políticos nacionais. A situação em que encontraria a cidade não estava tão melhor do que a situação encontrada por Tancredo em relação ao país naquele mesmo ano, dadas as devidas proporções.

Maria Luíza assumiu a gerência da Capital em um período em que o município não tinha autonomia financeira. Segundo consta⁶³, ela recusou-se a firmar aliança com o então governador do Estado Tasso Jereissati, também enfrentou dificuldades no repasse de verbas para Fortaleza devido a dívidas junto aos bancos relativas à gestão anterior.⁶⁴ Chegou, inclusive, a fazer greve de fome e acusou José Sarney, que assumiu a presidência do Brasil após a morte de Tancredo, de boicotar sua gestão.

⁶² Revista Fortaleza. Encarte do Jornal **O Povo**. Abr. 2006. Site: Fortaleza em Fotos. O retorno da democracia e a gestão Maria Luiza Fontenele. Postado em 05 Mar.2012. Postado por Fátima Garcia. Disponível em: <<http://www.fortalezaemfotos.com.br/2012/03/o-retorno-da-democracia-e-gestao-maria.html>>. Acesso em 06 Jun. 2015.

⁶³ Jornal de Hoje: Maria Luiza Fontenele comemora 70 anos. In: **O Povo online**. Publicado em 27 nov. 2012. Matéria de Marina Solon. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/politica/2012/11/27/noticiasjornalpolitica,2961098/2012-2711po1710a.shtml>>. Acesso em: 09 jun. 2015.

⁶⁴ Ex-prefeita de Fortaleza e 1^a mulher eleita na capital lidera boicote ao voto. In: **Último Segundo**. Política. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2012-08-11/ex-prefeita-de-fortaleza-e-1-mulher-eleita-na-capital-lidera-boicote-ao-voto.html>>. Postado em 11 Ago. 2012 por Daniel Aderaldo. Acesso em: 06 Jun. 2015.

Figura 4: Em 1987, Maria Luiza chegou a fazer greve de fome em protesto contra o então presidente José Sarney



Uma das propostas da gestão de Maria Luíza foram os Conselhos Populares: “Na sua proposta participacionista a então candidata propunha a formação dos Conselhos Populares como meio de viabilizar a participação dos fortalezenses na gestão da cidade.” (PONTE JÚNIOR, 2000, p. 111). Iniciou-se assim, a organização de tais Conselhos atribuindo poder deliberativo para definir a política da prefeitura na respectiva área de abrangência do Conselho. Também foram implantadas associações de bairros. Com essas iniciativas a administração de Maria Luiza ficou conhecida por apresentar fortes características democráticas. Iniciativas que tiveram que enfrentar oposição da Câmara de Vereadores que alegavam que os Conselhos interferiam nas atribuições do legislativo.⁶⁵

Além da oposição da Câmara, a proposta dos Conselhos Populares era inovadora ao ponto de não haver exemplos bem sucedidos a esse respeito na história da cidade e também, devido à inexperiência de gerir tal prática, a proposta dos Conselhos sucumbiu. Em 2005, anos depois, na gestão de Luizianne Lins - eleita prefeita de Fortaleza em 2004 – observa-se o

⁶⁵ O retorno da democracia e a gestão Maria Luíza Fontenele. In: Revista Fortaleza. Encarte do Jornal **O Povo**. abr. 2006. Fortaleza em Fotos. Postado em 05 mar. 2012. Postado por Fátima Garcia. Disponível em: <<http://www.fortalezaemfotos.com.br/2012/03/o-retorno-da-democracia-e-gestao-maria.html>>. Acesso em 06 Jun. 2015.

funcionamento do OP – Orçamento Participativo. Projeto que funcionou e se assemelhou bastante aos ideais do que foram os “Conselhos Populares”.

O OP constituiu-se de reuniões distribuídas na cidade em conformidades com as regiões distritais. As reuniões que ocorriam em escolas dos bairros permitiam que a população de Fortaleza participasse de fóruns nos quais tinham a oportunidade de deliberar, por meio de plenárias e debates, os destinos dos recursos financeiros da administração municipal. Dessa maneira, os problemas podiam ser resolvidos mais rapidamente a partir da alocação dos recursos.⁶⁶

Depois desse resumo sobre as gestões nacional, estadual e municipal deste período, serão apresentadas brevemente as possíveis interferências que tais administrações podem ter causado na cultura do estado do Ceará no mesmo período.

Nacionalmente André Midani aponta o que ocorreu em meados da década de 1980 mais especificamente em relação à indústria fonográfica:

[...] Surgia uma crise econômica mundial de grandes proporções, que pioraria e muito no Brasil, por causa do fracasso de mais um plano econômico que assolava o país ciclicamente. Duas crises simultâneas com efeito cumulativo foram fatais para a nossa economia. De repente, o mercado de discos, que vinha crescendo ao ritmo de 10% ao ano, caiu repentinamente em 30%. (MIDANI, 2008, p.116)

Contudo, a participação de artistas em defesa de seus direitos dava resultados. Segundo Barreiros e Só, em de julho de 1985 o Brasil testemunhava o fim da censura:

Tinha data, local e horário marcados: a censura no Brasil acabaria do dia 29 de julho às 19h, em um ato público oficial com o ministro da Justiça Fernando Lyra no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro. [...] Mais de setecentos artistas, intelectuais e políticos se acotovelavam para testemunhar o fim da mordaça e o que julgaram ser o restabelecimento da plena liberdade de expressão. (BARREIROS; SÓ, 2005, p. 119)

A sociedade permaneceu na luta pela redemocratização do país. Filmes, livros, músicas, peças e telenovelas que haviam sido destruídos ou simplesmente proibidos pela ditadura, foram enfim liberados. No final da década de 1980, passaram a surgir movimentos sociais que apresentavam pautas e interesses específicos. Tais reivindicações eram apoiadas por forças democráticas liberais e pelos movimentos sindicais. O ápice dessas reivindicações veio com a publicação da Constituição Federal de 1988, como cita Marcia Regina M. de S. Arão e Alexandre Almeida Barbalho:

⁶⁶ Disponível em: <<http://www.anuariodefortaleza.com.br/administracao-publica/orcamento-participativo.php>>. Acesso em 06 Jun. 2015.

[...] mudanças significativas nos processos decisórios das políticas sociais com a abertura de novos canais de interlocução e de atuação da sociedade civil. O ápice deste processo foi a publicação da Constituição Federal de 1988, que incorporou vários elementos colocados em pauta por estes segmentos organizados, de modo a efetivar a construção do que se convencionou chamar de gestão participativa. [...] (ARÃO; BARBALHO, 2011, p. 2)

Na atual Constituição Federal, promulgada em 5 de outubro de 1988, várias inovações foram conferidas em relação à liberdade de manifestação do pensamento, dando maior amplitude ao rol de direitos e garantias individuais. Em todas as suas formas, a liberdade de expressão é um direito fundamental e intransferível, inerente a todas as pessoas, e um requisito para a existência de uma sociedade democrática.

No Ceará, a primeira gestão de Tasso Jereissati (1987-1990) trouxe mudanças significativas em áreas como a cultura, educação, saúde e saneamento básico. A questão a se colocar é: “[...] como a cultura política da modernização se configurou em política cultural que funcionasse como elemento de atualização e de distinção nesse campo.” (BARBALHO, 2005, p.47)

Para se compreender as mudanças ocorridas faz-se necessário recompor o campo que existia ainda na gestão anterior, na administração de Gonzaga Mota (1983-1986). Pode-se observar que de uma maneira geral, a pasta da cultura era comumente ocupada por práticas clientelistas, nas quais estavam presentes as trocas de favores, além de, muitas vezes, não existir um plano de gestão para a pasta da cultura. Na gestão de Gonzaga Mota os artistas foram às ruas denunciar os desmandos do governo com a Cultura:

[...] os artistas plásticos denunciavam na imprensa o descaso governamental traduzido em dilapidação do patrimônio público, falta de verbas ou mesmo desativação de instituições voltadas às artes como a Casa de Cultura Raimundo Cela, a Estação das Artes de Parangaba e a Pinacoteca Estadual. (BARBALHO, 2005, p.52)

A situação era tão grave que o próprio prédio da Secretaria de Cultura corria o risco de desabamento, as queixas vinham também das artes cênicas, dos músicos e escritores. Barbalho reforça que até os gestores dos equipamentos públicos de Cultura reconheciam a ausência de uma política para o setor:

No Dia da Cultura Miriam Carlos, diretora do Departamento de Assuntos Culturais, reclamou da “absoluta falta de verbas”, acarretando a suspensão de vários projetos. Maria Quintela, diretora da Casa de Cultura Raimundo Cela, reconhecia o abandono no qual se encontrava a instituição e se dizia desiludida com a falta de atenção do governo. Osmírio Barreto, diretor do Museu do Ceará, afirmou que o acervo do Museu não podia ser ampliado por falta de espaço e de verbas. (BARBALHO, 2005, p.53)

Nos primeiros momentos do Governo seguinte, a situação da cultura no Estado permaneceu a mesma. Não foram vislumbradas as possibilidades que investimentos na área cultural poderiam trazer. Somente depois perceberam o papel que esta área poderia desempenhar no processo de confirmação da imagem do governo do Ceará moderno:

Tal relacionamento se fortificou quando a cultura foi vista também como um setor que podia reforçar o desenvolvimento econômico do estado; que podia ser agregada ao processo de modernização, inclusive assumindo um papel de ponta, afinado às principais linhas de força da economia global: a informação e a comunicação. (BARBALHO, 2005, p. 49)

Essa lucidez veio juntamente com a pressão nacional por mudanças neste setor. Em 1985 foi criado o Ministério da Cultura – MINC – e assim, os artistas continuaram a fazer pressão para aumentar as verbas para o financiamento da cultura.

No Ceará, o primeiro a ocupar a pasta da Cultura foi o então deputado estadual Barros Pinho (PMDB). Além de político e professor, era também poeta e membro da Academia Cearense de Letras, mesmo assim, a sua legitimidade ao assumir a pasta da cultura foi questionada pelos artistas. Na esfera municipal a cultura ganhou espaço com a criação da “Fundação Cultural de Fortaleza”. Esta foi instituída durante uma rápida passagem de Barros Pinho pela prefeitura, porém, a instituição só veio de fato a funcionar na gestão seguinte de Maria Luíza (PT). (BARBALHO, 2005, p.51; 59)

Depois de Barros Pinho, a Secretaria de Cultura foi ocupada por Violeta Arraes, irmã de Miguel Arraes, na época governador de Pernambuco. Sua secretaria significou o primeiro registro de prestígio para a cultura no Estado. “A nova secretaria transitava com intimidade em várias esferas do poder estadual e federal. Por meio de seus contatos nacionais e internacionais, implementou um conjunto de ações de grande visibilidade interna e com repercussões no resto do país. ” (BARBALHO, 2005, p.61) Durante a sua gestão ocorreu a reforma do Teatro José de Alencar (TJA) entre 1989 e 1991. Após a reforma, Oswald Barroso assumiu a direção do teatro e este se tornou o principal centro cultural do Estado.

Findada a gestão de Tasso em 1990, Ciro Gomes assume a administração do estado e nomeia para a Secretaria de Cultura o publicitário Augusto Pontes. Segundo Barbalho (2005, p.64), sua gestão foi marcada por conflitos internos com os próprios funcionários e com intelectuais e artistas atuantes naquele período. No ano de 1993, Ciro anunciou a substituição de Augusto Pontes por outro publicitário e também jornalista: Paulo Linhares.

Vários programas e eventos de governo foram lançados pela Secult – Secretaria de Cultura – nos primeiros meses de sua administração. Tanto Violeta Arraes quanto Paulo Linhares souberam dar a visibilidade que o “governo das mudanças” desejava para a imagem

do Estado através das ações implantadas em suas secretarias e, assim, converteram os capitais adquiridos em capitais simbólicos.

Diante de todo esse cenário já explicitado tratando brevemente de questões relacionadas aos âmbitos nacional, estadual e municipal, pode-se definir todo esse contexto como campo de atuação dos integrantes do NUCIC. Por meio destas reflexões esclarece-se o que significou a fala de Marcus Caffé ao tratar da crise que assolava o país: “*A perspectiva de viajar para o eixo do Sudeste estava sendo um pouco abortada. Impossível por questões financeiras e políticas naquela época.*” Ou se aproximar da fala de Eugênio que disse: “*Foi apenas a vontade de agir coletivamente, já que ninguém podia lançar o CD cada um, eu estava em plena batalha de lançar o meu disco nessa época, todo mundo estava, mas não podíamos, Fortaleza não permitia, não nos dava condição*” se referindo ao descaso em que se encontrava a cultura no estado e ao atraso tecnológico em relação aos estados do sudeste.

Por meio desse mapeamento fica claro o entendimento da forte aproximação dos membros do NUCIC com os sindicatos “*Quê que acontecia também na época, tinham muitas greves, muitas manifestações, muitos atos-shows, e a gente vivia nos palcos nos atos-shows*”, como relata Cristina Francescutti. Como também entender o fortalecimento de movimentos sociais de reivindicações específicas como relembrou Parahyba:

[...] o Movimento Negro foi cuidando da sua bandeira, o Movimento das Mulheres, o Movimento das diversidades, e esse pessoal era todo mundo junto. Quando cada um foi cuidando mais de suas bandeiras, de suas lutas a gente viu que começaram a diminuir os shows da Concha Acústica que tinha quase toda semana e foi acontecendo [...] (Parahyba)

Ou seja, tudo isso foi relevante para a compreensão do campo de atuação dos integrantes do NUCIC e para a análise de como esse campo pode ter favorecido a aglutinação de grupos/coletivos como o NUCIC, assunto que será tratado nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 3 – O CD *COMPOSITORES E INTÉPRETES CEARENSES* E SUAS IMBRICAÇÕES

3.1 A educação informal e a música independente

Após a exposição de parte da trajetória formativa dos sujeitos e o campo musical ao qual eles estiveram inseridos, parte-se para a compreensão do que o CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* representou para a cena cearense e as reflexões que seus participantes trazem sobre a produção do citado CD. Para isso, realiza-se a aproximação entre a educação informal e a música produzida de forma independente.

A educação informal é constituída de relações de trocas que resultam em aprendizados: trocas de experiências e significados que agregam novos sentidos ou se somam ao *habitus* do indivíduo. Tais experiências podem ocorrer por meio de uma mera viagem sem grandes objetivos. Rogério (2011, p.22) fala de como os deslocamentos podem receber uma interpretação do ponto de vista pedagógico. De como as viagens podem indicar rotas de aprendizagem:

Decorre desse aspecto [a viagem] inerente à atividade do músico, sua importância formativa. No percurso social das aprendizagens no campo artístico, o músico se lança em viagens e segue como as águas de um rio que, conforme os eventos, os obstáculos, necessita reorientar sua rota. (ROGÉRIO, 2011, p.24)

Essa formação por meio dos deslocamentos ocorreu com o *Pessoal do Ceará*, com os músicos do *Massafeira* e com integrantes do NUCIC. A trajetória formativa está presente nas diversas viagens feitas individualmente e/ou acompanhando familiares e, depois, enquanto grupo. As irmãs Ana e Zezé Fonteles saíram da Parnaíba-PI para Fortaleza; André Lopez saiu de Quixadá no Ceará, foi até o Rio de Janeiro onde morou alguns anos e conheceu Cristina Francescutti. Cristina saiu do Rio Grande do Sul e antes de morar do Rio e encontrar André já havia vivido em Curitiba e em Pirassununga, São Paulo. Depois de se conhecerem, os dois viajaram para Brasília, onde moraram por um tempo. Seguiram viagem para Belém, onde também ficaram um determinado tempo para somente depois se fixarem em Fortaleza; Eugênio Leandro saiu de Limoeiro do Norte, Ceará, e veio para a capital; Luis Fidélis veio do Crato, também do interior do Ceará; e Parahyba veio do interior da Paraíba para Tauá, Ceará e somente depois Fortaleza.

Vale lembrar que, após se constituírem enquanto músicos, fizeram juntos várias viagens para realizar apresentações no interior do Estado, nas caravanas promovidas pela

UFC e pelo SEBRAE⁶⁷, além de se apresentarem enquanto NUCIC, na Paraíba, Recife, Rio Grande do Norte e Piauí, como cita Francescutti ao falar sobre a divulgação do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses*:

[...] teve posteriormente várias viagens pelo Nordeste, a gente viajou para o Piauí, Rio Grande do Norte, Pernambuco, procurando organizar o NUCIN – Núcleo de Compositores e Intérpretes Nordestinos. A gente chegou a partir desse movimento para esse ampliado. (Cristina Francescutti)

A ideia de ampliar o NUCIC para NUCIN – Núcleo de Compositores e Intérpretes Nordestinos – foi facilitada em algumas cidades devido às relações de amizade que os membros do NUCIC possuíam em alguns estados. Tais relações favoreceram a intenção do grupo em ampliar as possibilidades de fazer shows e se fortalecerem enquanto músicos:

Em Teresina, como a Ana Fonteles e a Zézé Fonteles são piauienses, então a gente teve um acesso bom lá. Em João Pessoa também, porque já conhecíamos alguns músicos de lá como o Milton Dornelas. E Recife já foi mais difícil porque é muito grande, a gente teve mais dificuldade pra se articular, mas conseguimos alguma coisa, fizemos um show no teatro do parque lá. Lá nesse show do Teatro do Parque tinha músicos de Recife, tinham músicos de João Pessoa e tinham músicos do Ceará se apresentando lá. (Cristina Francescutti)

Todo esse percurso entre os integrantes e essas trocas entre cidades fortaleceram a formação desses indivíduos em diversos sentidos. Tais características de formação dizem respeito à educação informal. O efeito do deslocamento geográfico e a imersão em outra cultura causam interferências que são inevitáveis, como explica Lahire:

Por outro lado, a vida de um indivíduo em uma sociedade, não só fortemente marcada pela divisão do trabalho, mas pela multiplicidade dos espaços ou dos princípios de socialização concorrentes, faz com que cada indivíduo singular raramente se proteja do contato mais ou menos duradouro com pessoas, situações e instituições, cujas crenças e disposições para agir não são a que ele incorporou até o momento. (Lahire, 2004, p.43)

Esses contatos com pessoas, situações e instituições com uma determinada frequência atribuem aos sujeitos disposições das quais eles não poderiam evitar. Tais experiências formativas se aproximam do modelo de uma produção musical independente. “Tais disposições se exteriorizam nos percursos individuais e estabelecem opções estratégicas em busca da legitimação das suas criações artísticas.” (Rogério, 2011, p.32). A escolha por não esperarem por uma gravadora e seguirem produzindo o próprio trabalho de forma independente remete ao *habitus* de cada integrante do NUCIC:

⁶⁷ Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas.

O efeito de campo exerce-se em parte por meio do confronto com as tomadas de posição de todos ou de todas as parcelas daqueles que também estão engajados no campo (e são outras encarnações distintas, e antagônicas, da relação entre um *habitus* e um campo): o espaço dos possíveis realiza-se nos indivíduos que exercem uma “atração” ou uma “repulsão”, a qual depende do “peso” deles no campo, isto é, de sua visibilidade, e da maior ou menor afinidade dos *habitus* que leva a achar “simpáticos” ou “antipáticos” seu pensamento e sua ação. (BOURDIEU, 2010, p. 55)

Esta reflexão de Bourdieu fornece explicação sobre como o *habitus* dos sujeitos possuem dispositivos semelhantes, que contribuíram para a aproximação dos indivíduos para a formação do coletivo. A produção independente aproxima-se da educação informal, ou mesmo da não-formal, na medida em que existe uma troca abundante de vivências e informações que não estão explícitas muitas vezes, mas que interferem nos comportamentos e na maneira de fazer dos indivíduos, como explica Rogério:

Essa pluralidade social tem relevância tanto no período de formação inicial das pessoas como nos novos contextos em que implementam suas ações, o que nos fornece uma compreensão mais ampla e flexível sobre como os agentes fazem suas escolhas no caminho. (ROGÉRIO, 2011, p. 35)

À medida que a sociedade se movimenta e se reorganiza a cada tempo, interfere em maior ou menor grau nas escolhas dos sujeitos. Pode-se dizer, assim, que a formação do *habitus* de cada um dos integrantes do NUCIC apresenta mais semelhanças do que diferenças, dessa maneira, é possível perceber uma aproximação dentro do contexto musical da década de 1980 em Fortaleza.

3.2 A cena independente no Ceará: alternativas para a crise de oitenta e a reorganização da cena musical no início dos anos noventa

Até o final dos anos setenta, a constante expansão do mercado musical passa a assimilar praticamente todo o leque de tendências e artistas surgidos no meio urbano, havendo assim poucos motivos para a constituição de uma cena independente organizada. (VICENTE, 2005, p. 2).

Porém, com a crise econômica enfrentada pelo país na década de oitenta, o cenário muda completamente: a indústria aumenta sua seletividade, racionaliza sua atuação, o que implica na redução de suas seleções, pois passa a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica mercadológica. Nesses termos, uma *cena independente* surge tanto como tentativa de sobrevivência frente à nova organização da indústria, quanto como única via de acesso alternativo ao mercado disponível para um variado grupo de artistas.

O disco em vinil *Feito em Casa* (1977) de Antônio Adolfo é um marco para a produção independente no Brasil. Segundo Vicente (2005, p.1), foi através desse lançamento que se percebeu pela primeira vez a formação de uma cena musical autônoma razoavelmente articulada.

Essa reorganização da cena musical nacional demonstra que as *indies* - gravadoras de pequeno porte que abrangiam o mercado da cena independente – desempenhavam também um papel de formação e teste de viabilidade para novos artistas que almejavam a possibilidade de serem assumidos pelas *majors* – grandes gravadoras.

Nomes como Boca Livre e Oswaldo Montenegro, que eram destaques na cena nacional independente, aceitaram prontamente convites feitos por grandes gravadoras para integrar seus elencos. Como exemplo de que as *indies* desenvolviam uma espécie de trabalho formativo para as *majors*, pode-se explicitar o caso do grupo Boca Livre, primeiramente com uma produção independente vendeu mais de cem mil cópias e alcançou sucesso nacional, recebendo, então, o convite para que uma música fosse tema em novela e logo depois foi contratado por uma grande gravadora:

No caso do Boca Livre, foi um sucesso nacional e depois eles conseguiram uma gravadora, mas porque a música começou a tocar em novela, quer dizer, teve todo um esquema montado para que ela chegasse também ao grande público. Foi um sucesso ao contrário. Eles fizeram um sucesso alternativo e as gravadoras foram atrás porque perceberam um certo tipo de qualidade naquele tipo de música.
(Nelson Augusto)

Assim, a cena independente acabava cumprindo, mesmo que com proporções limitadas, também o papel de prospectar novos mercados, respondendo às constantes mudanças no mercado musical e sua crescente segmentação.

Segundo Pingo de Fortaleza, durante algum tempo a produção independente esteve ligada a questões ideológicas. Alguns músicos faziam questão de se mostrarem como independentes para confirmar o sentido de que administravam o próprio trabalho com liberdade, da maneira que queriam e acreditavam, diferentemente dos “moldes” impostos pelas grandes gravadoras:

E aí eles passam a colocar até como uma forma de difusão, na contracapa “mais um disco independente” e aí, a partir daí, começaram a agregar esse valor de independente para fazer um contraponto à indústria fonográfica. Mas antes disso, nós tínhamos discos independentes que não tinham esse viés. Esse coletivo do Festival Aqui no Canto, feito em 1968 é um disco independente, pois não tinha gravadora. (Pingo de Fortaleza)

A frase utilizada nos discos que se autodeclararam independentes passa a funcionar como uma forma de distinção de outros trabalhos daquele período. Destacando-o e agregando um valor diferenciado, não dependendo do conteúdo produzido no álbum, pois a produção independente no Ceará já existia no formato de LP. Para Pingo, o primeiro disco independente do Ceará foi em 1979, disco de Stélio Valle chamado *Brilho*:

De LPs eu considero o disco do Stélio Vale o primeiro disco independente individual, porque na realidade ele foi lançado em 1982. Ele foi pro Rio, pagou um estúdio lá de uma gravadora e aí ele publicou esse disco aqui e talvez seja o primeiro disco que tenha “Esse é um disco independente”. É tanto que a partir dele, nós nos inspiramos, eu, Eugênio, Abdoral. Porque na década de oitenta nós lançamos muitos discos independentes aqui: o Abdoral, eu o Eugênio, no final da década o Calé, mas no começo foi o Stélio Vale. (Pingo de Fortaleza)

É interessante perceber como a iniciativa de Stélio ao produzir o próprio disco ao invés de ser “descoberto” por uma grande gravadora serviu de exemplo para outros músicos entenderem que essa possibilidade era viável. E, ao tomarem como incentivo, outros músicos percorreram caminhos semelhantes.

Em 1980 foi criado no Rio de Janeiro um departamento voltado para a produção de discos independentes dentro da COOMUSA (Cooperativa dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro), este deveria divulgar e distribuir os trabalhos produzidos. Dois anos depois criam a APID (Associação dos Produtores Independentes de Discos). O músico Antônio Adolfo⁶⁸ esteve à frente da Associação tendo Chico Mário⁶⁹ como Vice. Devido à crise geral ocorrida na segunda metade dos anos oitenta, ambos decidiram deixar a APID de molho até que as condições melhorassem.

Para De Marchi, a produção independente da década de oitenta sempre esteve vinculada a uma atitude política e não meramente opcional, ele afirma haver, na época, uma visão crítica dos músicos a respeito do mercado ao qual eles estavam inseridos:

E que fique claro que tal atitude não era mera opção profissional. Em um período em que se acenava à redemocratização política, a postura dos músicos de ter ingerência direta sobre sua produção estava, sim, investida de um significado político. É ponto pacífico que não havia uma proposta estética comum entre aqueles artistas, além de vários deles recusarem publicamente qualquer motivação política em seus atos, mas não se deve desconsiderar que o argumento de crítica às gravadoras multinacionais era um eco do nacionalismo dos anos anteriores. (DE MARCHI, 2007, p. 18)

⁶⁸Antônio Adolfo Maurity Sabóia é pianista, tecladista, educador e compositor brasileiro. Nasceu em 10 de fevereiro de 1947, em Santa Teresa, Rio de Janeiro.

⁶⁹Francisco Mário de Sousa, conhecido como Chico Mário foi violonista e compositor brasileiro. Nasceu em 22 de agosto de 1948 em Belo Horizonte. Assim como seus irmãos, o cartunista Henfil e o sociólogo Betinho, herdou da mãe a hemofilia. Em 1987, soube da aquisição do vírus da AIDS por meio de uma das transfusões que era obrigado a fazer por causa da doença, vindo a falecer em 1988.

Eugênio compactua com a afirmação de De Marchi ao definir Música Independente como algo que se opõe ao que está posto, no caso, as grandes indústrias multinacionais que corriqueiramente impunham formatos e modelos artísticos:

[...] o meu conceito de música independente é aquele que é fora do sistema. Não é na estética, tem o rock independente e pode ter a canção popular independente. Pra mim é o alternativo, é o beiradeiro, aquele que vai pelos lados, mas não se rende à música da moda, que eles mandam em satélite, quer dizer internet, “impondo”. Como você vê que até hoje eles ganharam, né? Se antes a gente reclamava dos medalhões da música, você vê que hoje está pior, né? O rádio e a TV conseguem monopolizar completamente, não tem quem ajude a cultura brasileira nesse aspecto. A mesma coisa com a literatura. (Eugênio Leandro).

Eugênio fez parte de um contexto cultural, político e econômico de uma geração de músicos que, ao final da década de 1980, disputava em uma luta que almejava um projeto de indústria fonográfica nacionalista, que questionava as práticas comerciais de um mercado controlado por empresas de capital multinacional, não comprometido com a “autêntica” cultura brasileira. (DE MARCHI, 2007, p.19) É nesse contexto que está inserido o CD *Compositores e Intérpretes Cearenses*.

A respeito desse posicionamento de Eugênio sobre a produção independente percebe-se como a indústria fonográfica, neste período, estava cada vez mais direcionando suas seleções para a escolha de um repertório mais ligado ao mero entretenimento:

As críticas do maestro⁷⁰ (que não foi uma voz isolada no período) sugere uma percepção sobre a situação da música produzida e ouvida (consumida) no Brasil no início dos anos 80: há uma crise na música popular brasileira, e essa crise deve-se, em grande parte, à consolidação de uma indústria fonográfica predatória, que apenas se interessa por lucros e padroniza e/ou coopta até mesmo os grandes nomes da MPB, destituindo os de suas vitalidades criativas e críticas. Nesse beco aparentemente sem saída, a esperança, se existisse, estava na chamada *produção independente*. (FENERICK, 2004, p. 156)

Com isso, os músicos excluídos das grandes gravadoras passam a gravar seus próprios discos e criam uma espécie de circuito paralelo. Alguns artistas com mais destaque são captados pelas *majors*. Os que permanecem como independentes enfrentam entre outras dificuldades as contrariedades da difusão de suas obras. Tal difusão se constituía como um trabalho artesanal no qual os discos eram vendidos nos shows, distribuídos de mão em mão, enviados pelos correios e levados pelo próprio músico para a loja almejando uma negociação favorável.

⁷⁰ Maestro Júlio Medaglia em 1988. In: **A ditadura, a indústria fonográfica e os “independentes” de São Paulo nos anos 70/80.** FENERICK, José Adriano, 2004.

Com a crise financeira da década de 1990 e a pressão pelos lucros nas multinacionais surge uma ideia que mudaria o comportamento da indústria da música: “Surgiu, então, o que parecia ser a fórmula coringa redentora da cilada em que se encontrava a indústria: a canção passou a ser o astro principal, não mais o artista.” (MIDANI, 2008, p. 127)

Tal estratégia encontrada para sair da crise que acometia a indústria fonográfica na década de 1990 operou mundialmente e trouxe profundas mudanças no comportamento da indústria:

Quando a música passou a se tornar o fator preponderante, e não mais o artista, o público passou a adotar uma nova postura: “Por que comprar o CD se eu gosto somente de uma música? Vou esperar tocar outra música no rádio e, se gostar, decido [...]” (MIDANE, 2008, p.127)

Portanto, para convencer o público a comprar o CD, a indústria teve a necessidade de estourar no rádio uma primeira música e logo em seguida uma segunda e uma terceira, até o público comprar o CD e isso elevou o preço do jabá⁷¹ à estratosfera. A canção, e não mais o disco inteiro, tinha que ter começo, meio e fim, e “se transformar num “*jingle* da vida” durante os três minutos de sua existência [...]” (MIDANI, 2008, p. 128)

Na década de 1990 a cena independente se mostrou vigorosa o suficiente para substituir a grande indústria nos papéis de formação e prospecção com a gravação de novos artistas. As novidades tecnológicas auxiliaram a permanência da cena independente. Outro fator que contribuiu para o fortalecimento da cena independente foi o pouco interesse que a grande indústria demonstrava em gravar alguns segmentos como o rock e até a MPB de artistas que não apresentassem vendagens expressivas. Por exemplo, em 1991, nomes como Tim Maia, Tetê Spíndola, Quarteto em Cy, Belchior, Guinga, Hélio Delmiro e Vinícius Cantuária só conseguiram gravar seus discos bancando o próprio trabalho.

No Ceará, antes da formação do NUCIC, André e Cristina, Eugênio e Ana Fonteles já tinham seus trabalhos registrados de forma independente em vinil. *Estação Aroeira* foi o nome do disco de André e Cristina, lançado em 1988. *Além das frentes* foi o primeiro trabalho de Eugênio Leandro, também em vinil, lançado em 1986 e *Ana Fonteles*, disco de Ana lançado em 1990.

Logo começaram a surgir selos independentes e diferentemente dos anos oitenta em que havia uma disputa e uma oposição entre *majors* e *indies*, ou mesmo entre arte e mercado,

⁷¹ Abreviação de Jabaculê que significa gorjeta; propina. Disponível em: <<http://www.sinonimos.com.br/jabacule/>>. Termo utilizado na indústria da música brasileira para denominar uma espécie de suborno em que gravadoras pagam a emissoras de rádio ou TV pela execução de determinada música de um artista. Acesso em 15 Jun. 2015.

pouco se fez presente em discursos e debates nos anos noventa. Pingo de Fortaleza reforça esse movimento falando de uma prática que foi estendida até a atualidade.

[...] na realidade as gravadoras encolheram muito seu elenco, né? Muitos artistas que tinham contratos com a indústria fonográfica hoje têm seus pequenos selos e fazem seus discos de forma independente. É uma prática hoje, essa produção desvinculada de uma grande gravadora. (Pingo de Fortaleza)

Esse contexto nacional coincide com o local, com a chegada de novos estúdios de gravação em Fortaleza. Um dos pioneiros foi o Proaudio, cujo proprietário, Marcílio Mendonça, era integrante do grupo musical *Quinteto Agreste*⁷² e também produtor.

O Quinteto Agreste, grupo do qual eu fazia parte desde 1974, tinha gravado o LP *Pássaro de Luz* nos Estúdios Transamérica do RJ e tinha comprado e regressado com um equipamento bem moderno na época – gravador de fita ¼ de polegada, A80 de mesa de oito canais da marca Fostex (Model 450), com intuito de criar um estúdio em Fortaleza que atendesse aos artistas da cidade, carentes de um estúdio multipistas, em que pudessem gravar seus trabalhos ao invés de ter que se deslocar para outras cidades como Recife, Belém, Rio de Janeiro ou São Paulo, como já era costume. (MENDONÇA, 2013, p. 195)

Marcílio percebe a carência de estúdios na cidade de Fortaleza e de equipamentos que suprissem a vontade dos músicos de registrarem suas obras com mais eficiência e sofisticação, pois o que existia até o ano de 1988 era o trabalho dos pioneiros Mauro Coutinho⁷³, Paulo Guedes e Gurgel Tape que gravavam em duas pistas e iam superpondo as gravações complementares de vozes.

Havia outro estúdio na Rua Dr. José Lourenço, no Bairro Aldeota, chamado Cearte. Era do cantor e compositor César Barreto. Este possuía uma mesa de quatro canais, no entanto, César estava desistindo do projeto e convidou os integrantes do Quinteto Agreste para ocuparem o prédio até finalizar o prazo estipulado pelo contrato do aluguel.

O primeiro registro neste estúdio ocorreu ainda em 1988 com a gravação de um LP completo. Era o LP *Sumaré* de Bernardo Neto e Manuel Raposo, que seria vendido junto com a revista *O Saco*, importante publicação na época.

⁷² Faziam parte da primeira formação deste grupo os músicos: Mário Mesquita, Arlindo Araújo, Marcílio Mendonça, Tony Maranhão e Ademir do Vale. O LP do grupo, *Sol maior*, lançado em 1982, estampa o rótulo “DISCO INDEPENDENTE” em sua contracapa. Este disco teve a colaboração da Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura e do Banco do Nordeste.

⁷³ Mauro Coutinho trabalhou como técnico de som e sonoplasta. Trabalhou também na Rádio Assunção AM;

Figura 5: Em 1988, a Revista Cultural *O Saco*, publicada em Fortaleza voltou a circular, depois de ficar mais de 10 anos sem editar um novo número. Criada em 1977 por José Jackson Sampaio



Primeiramente o estúdio do Quinteto Agreste gravou pessoas amigas e conhecidas, até que o trabalho foi se expandindo e vieram convites para gravar vinhetas para rádios e alguns *jingles* comerciais. Marcílio acreditava no crescimento do estúdio, enquanto os outros integrantes, Mário e Arlindo, não. Posteriormente Marcílio aceita o convite dos amigos Ronaldo Pessoa e Maria Helena Lage para montarem um estúdio em sociedade e assim se dissolve a parceria com o restante do Quinteto, que resolveu seguir somente com a carreira musical, e nasce no final de 1988 e início de 1989 o Proaudio Studio.

A nova sociedade levou Marcílio a renunciar seu papel de músico, pois o trabalho de técnico e produtor lhe consumiam bastante tempo e ele optou por se tornar um profissional

dessa nova arte. Para muitos o conceito de selo independente ainda estava associado à imagem do disco artesanal, praticado no Brasil nos anos setenta, pois era justamente esse rótulo que a cena independente queria mudar. O reforço na ideia de profissionalização evidenciava uma nova relação entre os independentes e o mercado. Muitos dos proprietários de selos haviam trabalhado como funcionários das *majors* que, devido à terceirização de atividade e contênsão de custos das empresas, haviam sido demitidos e então resolveram montar seus próprios negócios.

Aqui no Ceará, um dos primeiros compositores que chegaram para gravar no Proaudio foram Amaro Pena e Dilson Pinheiro, que posteriormente participaram como integrantes do coletivo NUCIC. Amaro Penna (Peninha) junto com Dílson Pinheiro e Airton Montezuma criaram posteriormente o Planeta Studio, inicialmente chamado de Clave, estúdio em que a maioria dos integrantes do NUCIC gravaram para o disco em questão.

Posteriormente, Amaro Penna em parceria com Fagner, Humberto Pinho e Renato Pinto, montou o Estúdio Ararena. Dessa forma percebe-se o quanto aos poucos os espaços para a gravação musical iam se ampliando em Fortaleza.

O estúdio Proaudio, de Marcílio Mendonça, recebeu tantos clientes que estes precisavam agendar horários com até trinta dias de antecedência para serem encaixados em uma agenda que era rigidamente seguida no intuito de atender a todos. Na falta de uma moeda estável, a hora de gravação era paga em dólar, costume trazido da gravação com o grupo Quinteto Agreste no Estúdio Transamérica no Rio de Janeiro. O trabalho era tanto que logo surgiu a necessidade de produtores musicais. Segundo Dias (2009, p. 3), o papel do produtor musical pode variar de acordo com os conhecimentos que este possui:

O trabalho do produtor musical se efetivava, portanto, em várias etapas do processo: colaborando na escolha do repertório, na seleção dos músicos e arranjadores; no planejamento, organização, direção e acompanhamento das gravações (as etapas de gravação, mixagem e masterização); no trabalho de edição fonográfica - montagem do disco, na sequência em que as músicas deveriam ser apresentadas e escolhendo as faixas de trabalho (músicas a serem usadas na divulgação nas rádios e na televisão); consequentemente, na orientação aos setores de marketing e vendas e na prospecção de novos artistas - o trabalho de “caçador de talentos” - dentre outros.

O primeiro a ser tratado como produtor musical independente no estúdio Proaudio foi o tecladista Zé do Norte⁷⁴. Gravaram do ritmo brega ao erudito.

Aos poucos os músicos foram assumindo outras funções além de compor, tocar e cantar e isto também foi motivo para apaziguar a relação conflituosa entre *majors* e *indies* vividas nos anos oitenta e não mais nos anos noventa. A necessidade de mais pessoas se auto

⁷⁴ Zé do Norte participou do CD Compositores e Intérpretes Cearenses tocando sanfona.

administrando em diversos aspectos de sua carreira. Os músicos passaram a ter necessidade de entender todo o processo, inclusive o conhecimento técnico para as gravações.

No início dos anos noventa, em Fortaleza, Emanuel Gurgel, empresário do setor têxtil que também empresariava uma banda de baile famosa na época, montou em 1992 uma banda exclusiva para tocar forró. Para diferenciar de outros grupos, gravou vinhetas com o nome da banda que eram enxertadas dentro da canção que estava em “cartaz” naquele momento. Essa identificação da banda funcionava como uma assinatura e era chamada pelos músicos de “aluguel”. O sucesso foi imediato. Vários discos vendidos pela Continental, uma grande gravadora na época.

Com todo o sucesso das bandas de forró criadas por Emanuel Gurgel, ainda no início da década de noventa, alguns músicos se sentiram prejudicados. Pois criavam as composições e não recebiam nada por isso. O ECAD⁷⁵ e as associações de compositores funcionavam apenas para músicas de fora do Estado, não havia nada organizado aqui.

Os compositores entraram em um acordo com Emanuel Gurgel e conseguiram que ele doasse um terreno no bairro Passaré que serviria de sede para a construção de uma futura Associação que passou a proteger os direitos dos compositores. Assim, surgiu a Passaré Edições Musicais e a Gravadora SomZoom. Emanuel contou com o apoio e o trabalho de Marcílio Mendonça durante os primeiros anos da gravadora. A estrutura da SomZoom, que existe até hoje, chegou, em determinada época a ser a maior do Nordeste do Brasil, comercializando em um só mês, mais de 400.000 CDs.

Ainda no início da década de noventa, novas tecnologias surgem para modernizar os estúdios de gravação. Surge o ADAT, gravador digital criado pela Alesis – reconhecida loja Norte Americana, fabricante e distribuidora de equipamentos musicais. O gravador era baseado em fitas de videocassete que gravavam oito canais cada, mas que permitiam o sincronismo entre vários canais.

Em 1994 surge o estúdio Trilha Sonora, mais dedicado aos *jingles* comerciais, cujos proprietários eram Ronaldo Pessoa e Maria Helena que se desligaram amigavelmente da parceria com Marcílio Mendonça.

Nesse período o CD – *Compact Disc*, já havia se consolidado de vez em todo o mercado brasileiro e com ele várias transformações operadas no mundo da música,

⁷⁵ Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. O ECAD calcula os valores que devem ser pagos pelos usuários de música de acordo com os critérios do Regulamento de Arrecadação desenvolvido pelos próprios titulares, através de suas associações musicais.

transformações estas que têm raízes fincadas essencialmente no advento e na consolidação das novas tecnologias digitais:

Por volta de 1993, já não se vendiam cassetes nas lojas. E na alegação oficial de muitos executivos brasileiros era que, graças ao “boom econômico” do Plano Real, o aumento do poder aquisitivo das classes menos favorecidas tinha aumentado de tal maneira que o mercado havia migrado inteira e exclusivamente para os CDs. (MIDANI, 2008, p.141)

Neste percurso de reestruturação das gravadoras o papel do produtor musical também foi se redefinindo:

O acesso facilitado às tecnologias digitais de registro, produção e difusão de música, tem eliminado a atuação do produtor. Muitos artistas se auto produzem, realizam os registros em seus *home studio*, interpretam as possibilidades oferecidas pelas máquinas, considerando estratégias por eles mesmos concebidas. Mas essa mesma facilidade pode também indicar a brecha da preservação: porque os recursos são muitos e as possibilidades quase ilimitadas, outros preferem contratar um especialista, o produtor que pode trazer ao produto exatamente aquilo que ele estava à beira de perder – a sua distinção. (DIAS, 2009, p.7)

Em 1996, com a ajuda de Emanuel Gurgel, o Proaudio ganha um equipamento de masterização da marca *Sonic Solutions*, equipamento único na época dedicado à masterização⁷⁶. Isso amplia a qualidade sonora permitindo gravações com menos ruídos. Quando só havia a produção dos vinis, o áudio das fitas de gravação precisava passar por alguns processos técnicos antes de ser gravado no disco. Isto era necessário porque o disco de vinil tem algumas limitações técnicas. Por exemplo, não podem existir muitas diferenças no áudio, pois isso faz a agulha do aparelho toca disco pular. As frequências mais graves também eram evitadas, pois além da agulha pular a capacidade do disco seria drasticamente reduzida, não podendo comportar diversas faixas.⁷⁷

O primeiro trabalho gravado ao vivo no Ceará foi em 1993⁷⁸, no Teatro José de Alencar com o Pingo de Fortaleza, uma realização do Proaudio estúdio, que foi também o primeiro da cidade a adquirir o programa *Pro Tools*⁷⁹, isso em 2001.

⁷⁶ O conceito de masterização é gerar uma master que, por sua vez, é duplicada em cópias que são usadas para um objetivo específico, seja para armazenamento em vinil, CD, MP3 ou para serem vinculadas nas rádios. Disponível em: <<http://www.audicaocritica.com.br/o-que-e/2030-o-que-e-afinal-masterizacao>>. Acesso em: 27 ago. 2014.

⁷⁷ Disponível em: <<http://www.audicaocritica.com.br/o-que-e/2030-o-que-e-afinal-masterizacao>> Acesso em: 27/08/2014. Por Dennis Zasnicoff em 19 de abril de 2010. No site audição crítica.com: separando os profissionais dos amadores. Texto: o que é, afinal, masterização?>.

⁷⁸ CD intitulado *Pingo de Fortaleza – ao vivo*.

⁷⁹ *Pro Tools* é uma estação de áudio digital que integra hardware e software para a produção de música. Esse sistema também é muito utilizado na pós-produção de filmes e programas de TV.

3.3 Breve retrospectiva das mídias de gravação

Ao se considerar toda a trajetória tecnológica pelas quais a música já passou, não parece possível imaginar o que esperar dos próximos dez anos. Ao constatarmos que, para se ouvir música no século XVIII, era necessário estar próximo a algum músico tocando ou cantando, pois só se podia ouvir música ao vivo, faz-se necessário uma breve retrospectiva para elucidar com que velocidade avançamos tecnologicamente.

Somente no final do século XIX, mais precisamente em 1879, com a invenção do fonógrafo⁸⁰ – aparelho inventado pelo norte-americano Thomas Edison para a gravação e reprodução de sons através de cilindros giratórios – foi possível gravar vozes e músicas. Segundo Edson Delmiro Silva (2001, p. 2), no Brasil a possibilidade de gravar vozes ou música só ocorreu dez anos depois⁸¹. Muitos anos se passaram e a tecnologia parece acompanhar a velocidade do tempo. Atualmente o formato mais utilizado é MP3⁸². Tal formato tomou conta do mercado no início dos anos noventa. A música passa a ocupar menos espaço praticamente sem perder a qualidade ou com perdas quase imperceptíveis.

Aqui no Brasil o primeiro estúdio de gravação foi aberto no Rio de Janeiro em 1900. A “Casa Edison” foi uma iniciativa de um imigrante tcheco Frederico Figner. Frederico trouxe para o país um fonógrafo. Esta pode ser considerada a primeira grande revolução tecnológica que acarretou mudanças na maneira não só de ouvir, mas de pensar, produzir e comercializar a música. Frederico também foi responsável por abrir a primeira fábrica de discos no Brasil, a Odeon, também na cidade do Rio, completando, assim, todo o processo industrial – da gravação a prensagem dos álbuns.

Na época os discos eram feitos de cera de carnaúba e eram tocados em vitrolas movidas por manivelas. As vitrolas eram chamadas de gramofones⁸³. Somente em 1950 surgiu no mercado o LP – *Long Play*. Além de ser mais resistente, mais flexível, passou a ser possível armazenar de quatro a doze músicas.

Segundo De Marchi (2006, p. 1) na década de 1930, no Brasil, o número de empresas que trabalhava com a indústria fonográfica saltou de três multinacionais (Odeon, Columbia e

⁸⁰ Disponível em: <<http://www.revistacmc.espm.br/index/php/revistacmc/article/view/76/77>>. Revista *Comunicação, Mídia e Consumo*, 2006. Por: Leonardo De Marchi. Acesso em 15 Jun. 2015.

⁸¹ No dia 9 de novembro de 1889, o imperador D. Pedro II, acompanhado de sua filha, Princesa Isabel, e de seu genro, o Conde D’Eu, assistem a uma sessão de gravação. Naquele mesmo ano, o filho caçula da princesa torna-se o primeiro cidadão brasileiro a ter a sua voz gravada, cantando.

⁸² MP3 - MP3 é um formato de arquivo de música compactado. MP3 é apelido de “MPEG-1 Layer 3”, ou “MPEG-1 Camada 3”. MPEG significa *Moving Picture Experts Group*. MPEG-1 é a primeira versão do codec, que atualmente é utilizado praticamente só para codificar áudio.

⁸³ Invenção do alemão Emil Berliner. A música era tocada em 78rpm (rotações por minuto). Eram gravadas apenas duas músicas no disco, uma de cada lado.

RCA Victor) para mais de cento e cinquenta. E dentre todas apenas uma era puramente brasileira e curiosamente localizada fora do eixo Sul-Sudeste. A “Fábrica de Discos Rozenblit”. Esta fábrica funcionou no Recife entre 1954 a 1984 e pertenceu a José Rozemblit, um pernambucano de ascendência judaica.

A segunda revolução da indústria fonográfica ocorreu no final da década de 1980. Surgia na indústria fonográfica um novo formato de armazenamento musical: o CD⁸⁴. Com apenas 12 centímetros de diâmetro e a capacidade de armazenar até oitenta minutos de gravação. Os aparelhos utilizados para tocar o CD eram menores e portáteis. O processamento da leitura das faixas funciona a laser. Tantas diferenças levaram ao fechamento de praticamente todas as fábricas que produziam LPs.

Observa-se que um dos problemas que a produção independente enfrentava no momento de prensar um CD foi resolvido com o advento de novas tecnologias. A disputa por espaço livre nas fábricas de prensagem entre uma produção e outra das grandes gravadoras, começa a ser resolvido com as soluções encontradas no mundo digital: o queimador de CD, o *Pro Tools* e outras ferramentas que tornaram possível gravar em casa.

O impacto de tal desenvolvimento tecnológico pode ser percebido em vários níveis. Do ponto de vista do acesso aos meios de gravação, todo esse aparato criou as condições necessárias para o aumento no número de estúdios e fábricas de CDs que podem ser alugados para a produção de discos, funcionando como uma empresa prestadora de serviços. (TOLEDO, 2006, p. 5)

Na fala de Parahyba comprehende-se o impacto que a nova mídia causou: “*Eu posso dizer o seguinte, quando disseram que iam gravar um CD, você não imagina o que significava pra gente [...] porque ninguém pensava em gravar aqui no Ceará.*” Parahyba descreve as sensações vivenciadas com a possibilidade de gravar um CD. Em outro trecho da entrevista manifesta arrebatamento e estranheza ao entrar em um estúdio para gravar e diz ter gerado muitas expectativas com a produção do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses*:

Quando chegou essa ideia pra gente foi um acontecimento muito grandioso, a gente participar disso aí. Aí tinha o estúdio do Marcílio Mendonça, que alguns poucos tinham gravação e foi aquela experiência de entrar no estúdio, aquela coisa [...] era tudo muito novo para a gente e passou um sentimento que a gente tinha ainda muito para andar para frente, que a gente estava tendo o reconhecimento do meio musical cearense, do meio cultural, tudo isso significou a gravação desse CD. (Parahyba)

Os primeiros estúdios de gravação no Brasil surgiram por volta de 1950 e possuíam características bastante difíceis para se trabalhar como descreve Midani:

⁸⁴ Compact Disc.

O estúdio era de dar dó: um espaço mínimo, com um tratamento acústico que se limitava a umas placas de compensado espalhadas aqui e ali, sem ar-condicionado, com janelas sempre fechadas para isolar os barulhos da rua, o local era um verdadeiro banho turco. O suor impregnava as paredes e as pessoas. (MIDANI, 2008, p. 37)

Vinte anos depois os estúdios de gravação ganham além de espaços amplos, decorações luxuosas e equipamentos modernos a exemplo do Estúdio Eldorado em 1971, considerado um dos mais modernos da América Latina. Segundo Heloísa Toledo (2006, p.5), o estúdio Eldorado exigiu um montante de US\$750.000,00 para a montagem. Em meados da década de 1990, um estúdio nos mesmos moldes levaria essa quantia para US\$ 50.000,00. Nos dias de hoje, é possível ter esses equipamentos por menos de US\$ 20.000,00. Então, se nos anos setenta apenas seis estúdios atendiam praticamente a toda demanda do estado de São Paulo, em 1992, apenas para dar um exemplo, somente a região de Campinas já contava com 12 estúdios de gravação.⁸⁵ Pingo de Fortaleza descreve como a evolução tecnológica da década de noventa possibilitou a melhoria da qualidade das gravações caseiras e dessa forma fortaleceu a produção independente:

[...] Tem gente que questiona esse processo [...] você faz uma matriz em alto relevo, ela é de plástico, vem derretido, aí a matriz prensa, então vem e faz os furos mecanicamente, depois passa o alumínio. O processo nos gravadores artesanais, em casa, o laser fura o plástico, então, algumas pessoas consideram que mesmo numa velocidade lenta, alguns consideram que nessa gravação a laser que esses furos são superficiais e não são tão profundos quanto os mecânicos. Realmente no começo, qualquer arranhãozinho [...] e também a mídia que você comprava para gravar era muito ruim. Eu lembro que o alumínio ficava soltando. Que são os piratas, né? Os que são feitos na fábrica são mais profundos. Com o tempo esses gravadores caseiros foram melhorando de qualidade. As mídias que você comprava para replicar, foram melhorando. Foram sendo vendidas também impressoras de rótulo. (Pingo de Fortaleza)

A redução do tamanho dos equipamentos utilizados para uma gravação, a modernização dos equipamentos, como também a redução dos custos desse material, possibilitaram aos músicos e produtores criarem estruturas próprias de gravação contribuindo para o surgimento de estúdios caseiros com o mesmo padrão técnico dos estúdios maiores.

Eugênio Leandro diz que a causa do formato escolhido para o álbum produzido pelo NUCIC ter sido o CD foi pelo fato de ser inovador, como também por entender que o LP estava entrando em desuso. Ele comparou com a atualidade e se referiu às redes sociais quando explica que um suporte deixa de existir mesmo que o anterior ainda esteja

⁸⁵ TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. Produção Independente de Música nos anos 90 – tecnologia e terceirização: bases para o sistema aberto de produção. 1º Encontro da Ulepicc-Brasil – **Economia Política da Comunicação:** Interfaces Sociais e Acadêmicas do Brasil. Niterói, 18 a 20 de outubro de 2006.

funcionando perfeitamente. Algumas vezes um pequeno aprimoramento modifica toda uma logística de consumo:

As fábricas começaram a fechar, não tinha mais onde, porque foi uma crise assim, hoje é até mais fazer um vinil hoje, 2015, do que na hora que fechou, porque zerou a conta, era difícil você encontrar e depois se você fizesse, ia estocar porque ninguém queria mais. Eram aparelhos de toca CDs em todas as lojas, era a grande novidade, é como o whatsapp de um dia para o outro, o “face” (Facebook) não presta mais. O computador de mesa não serve mais, tem que ser o Smartphone e tal. (Eugênio Leandro)

À crise da indústria fonográfica nos anos noventa foram atribuídos não somente a questões gerais da economia, mas também a questões específicas do setor como a pirataria. Embora o mercado independente também tenha sido atingido pela pirataria, o foco principal dessa prática são as *majors*. Eduardo Vicente expõe que:

Além da pirataria em formatos, temos também a distribuição ilegal de música pela internet. A IFPI⁸⁶ estima em 20 bilhões o número de downloads ilegais de música realizados no mundo em 2005, sendo um bilhão deles atribuído ao Brasil. Mas as possibilidades de distribuição de música pela internet apontam, a meu ver, para algo bem mais importante do que a pirataria. (VICENTE, 2006, p. 14)

As questões expostas por Vicente são decorrentes do que veio a ser uma terceira revolução na indústria fonográfica. No ano de 1999 com o surgimento do Napster⁸⁷, tecnologia para distribuição e compartilhamento de música no novo formato digital MP3. Segundo De Marchi (2006, p.3) em janeiro de 2001 o *Napster* teve um pico de 8 milhões de usuários conectados diariamente trocando um volume estimado de 20 milhões de músicas.

Em março do mesmo ano a rede foi desligada por perder uma batalha na justiça norte-americana acusado de distribuição ilegal dos direitos autorais dos artistas sem a devida autorização dos envolvidos. A empresa foi vendida e quando retornou passou a cobrar para realizar a distribuição da música digital. No Brasil o *Napster* começou a funcionar em 2013, através de um acordo comercial com o serviço Terra Música. Também em 2001, a empresa *Apple*, liderada pelo seu cofundador Steve Jobs (falecido em 2011), lança a primeira geração do *iPod*. Aparelho pequeno e portátil para tocar músicas em MP3 com a capacidade de armazenar até 5 GB.

As inovações do Século XXI revolucionaram a Indústria da Música derrubando praticamente todas as barreiras de entrada no mercado musical. A economia dos átomos deu lugar aos bits; o que era analógico passou a ser digital; o que era controlado passou a ser livre; o que era cobrado passou a ser grátis. Novas

⁸⁶ Federação Internacional da Indústria Fonográfica.

⁸⁷ Programa pioneiro no compartilhamento de música, assim como o primeiro a utilizar da tecnologia P2P (“peer-to-peer” ou “ponto-a-ponto”) para a distribuição e compartilhamento de MP3.

ferramentas de produção e de difusão da música, além das novas plataformas de consumo, passaram a exigir dos agentes econômicos a criação de novos modelos de negócios. (DE MARCHI, 2006, p. 11)

Pode-se perceber com esse breve resumo que houve uma reorganização da cadeia produtiva da música. Empresas do setor de informática passaram a interferir diretamente nessa cadeia ao criarem estratégias de venda e renovarem seus produtos, como *tablets* ou *smartphones*, já em acordo com o mercado atual, lançando músicas de artistas que estão entre as mais tocadas durante um determinado período. O surgimento dessas novas tecnologias e novas práticas de consumo são aspectos consideráveis para as mudanças da produção fonográfica:

Com as novas ferramentas tecnológicas, como o sistema monetário internacional, a internet e a virtualização dos suportes sonoros, os independentes estão atingindo diretamente seu público-alvo, sem a necessidade das complexas negociações com atravessadores, como as lojas de disco. (DE MARCHI, 2006, p. 179)

Como os atuais serviços de distribuição on-line são oferecidos por empresas de informática, a necessidade de relações com as grandes gravadoras para fazerem os produtos alcançar o mercado consumidor diminui significativamente. No entanto, ainda existem dificuldades como ressalta Eugênio Leandro sobre o acesso lento e desigual às novas redes sociais a dificuldade de tornar rentáveis os novos negócios digitais:

Está muito mais difícil, eu acho. E essa história da internet, da coisa veladamente para todos. Democrática, mas que não é, a gente está sendo teleguiado também já, né? Você abre um site aparece outro. Quem paga está lá na primeira pagininha, a gente pensa que é democrático, mas não é mais, já foi. (Eugênio Leandro)

Percebe-se ainda que mesmo com os obstáculos citados por Eugênio, a chegada das plataformas digitais e com o uso cotidiano das redes sociais, tem-se o rompimento da unificação de gostos e costumes outrora impostos pela indústria fonográfica, permitindo novas formas de produção acerca da música que, consequentemente, geram outras formas de organização, armazenagem, distribuição e consumo, diminuindo o abismo existente entre artista e público. (VIANA, 2009, p.12).

3.4 O CD Compositores e Intérpretes Cearenses

A idealização do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* simboliza um desejo de mudança no sentido de avançar para um novo momento, nem que para isso fosse necessária uma autoprodução. Tal escolha dialoga com os movimentos políticos da esquerda naquele período. A luta pela redemocratização do país e a participação de cada indivíduo na contribuição para a realização de sonhos coletivos.

Essa movimentação levou ao ajuntamento de alguns artistas que objetivavam uma atuação contemporânea de seus papéis e representações na cena musical cearense. Para tanto, decidiram lançar um álbum coletivamente. Vários músicos foram convidados. Cada artista interessado deveria bancar sua participação. Ficou acordado que cada integrante poderia participar com duas canções. A ordem era uma das músicas do mesmo autor não ficar próximo da outra. E a ordem geral das canções do disco foi decidida coletivamente, não houve um diretor musical segundo Cristina Francescutti.

Os processos de gravação não foram coletivos. Alguns músicos já tinham faixas gravadas em discos anteriores e apenas disponibilizaram o fonograma. Os que não tinham músicas prontas foram para estúdios gravar especificamente para este CD, como no caso, Marcus Caffé: “[...] o David⁸⁸ também nunca havia sido gravado. Eu me lancei e lancei o David nesse disco.” Marcus menciona que este CD funcionou como uma preparação para os seus trabalhos seguintes em que as críticas a respeito mencionaram a maturidade do artista.

O NUCIC foi certamente uma estratégia para que alguns músicos da cena musical independente do Ceará conseguisse uma organização mínima para a realização do CD. Entendemos, assim, que o CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* simboliza toda a força do coletivo e principalmente apresenta um “produto” da “Cena da Música Independente no Ceará”, estando imerso em contexto que apontava também para a aquisição de novas tecnologias. O que se percebe nas falas é que os shows em conjunto já ocorriam e a criação do NUCIC foi especificamente para a montagem do CD: “A gente já se reunia, quer dizer existia uma parte do grupo sempre ciente disso e da necessidade de ter o grupo só que era difícil você reunir a turma. E olha, o NUCIC foi reunido, mas não foi para outras lutas, foi para um CD.” (Eugênio Leandro)

O repertório mescla melodias que remetem à tradição nordestina, mas também contém canções com características mais contemporâneas, tanto nas letras como nos arranjos

⁸⁸ Marcus Caffé refere-se a David Duarte – Cantor e compositor cearense. Lançou seu primeiro CD intitulado “Dentro do Sonho” em 1997.

musicais. Segundo Adauto Oliveira houve muita liberdade individual de escolha de cada material:

O disco é um painel da música popular cearense contemporânea da época, de várias vertentes, com referências diversas. Cada artista possuía suas próprias referências. Há músicas de raízes, algumas populares, rock, de sotaque nordestino, caribenho etc. Alguns artistas bebiam mais da fonte nordestina, de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Banda de Pífanos etc. Outros tinham a MPB como inspiração. E outros traziam mais a diversidade do rock e do experimental. (Adauto Oliveira)

Para Cristina, o álbum mistura rock e outros ritmos, constituindo-se bastante diverso. Eugênio relata que a escolha do repertório foi priorizada para quem já tinha fonogramas prontos e podia cedê-los ou estavam realmente interessados e podiam ir para estúdio gravar. Esse modo de seleção visava baratear os custos.

Marcus Caffé ressalta que o grupo não teve maiores preocupações com o resultado final do disco, nem esteticamente, nem tecnicamente, por isso é possível notar um ambiente sonoro bastante diversificado. Há deficiências na qualidade do áudio:

[...] a consciência desse conceito de produto não existiu. Então ele mostrou-se como um mosaico, um panorama diversificado. Quando você escuta o disco você percebe diferenças de qualidade de áudio de uma canção para outra. Além do ambiente sonoro ser muito diferente de umas para outras, a qualidade do áudio também é bem diferente. Naquele momento a masterização ainda não era uma prática muito esmiuçada, muito bem valorizada para que aquele trabalho tivesse uma unidade sonora. Nesse disco há momentos que você precisa baixar ou aumentar o volume, então isso é uma deficiência técnica, né? Mas é porque não se dominava essa técnica naquele período. (Marcus Caffé)

Marcus atribui tais deficiências ao fato de que os novos equipamentos chegados ao mercado e a técnica de masterização ainda não estavam aprimoradas naquela época. Essa diversidade e diferenças técnicas revelam justamente um momento de plena transição do domínio de novos equipamentos. Não é algo consolidado, sedimentado. Segundo Adauto, as gravações foram realizadas em estúdios do Piauí, São Paulo, Rio de Janeiro e também em Fortaleza, porém a mixagem final ocorreu no estúdio Pro-Áudio. Marcus Caffé afirma que o produto final veio do Rio de Janeiro: “[...] foi para masterizar e veio da Sony Music”.

Cristina falou que logo que o CD estava pronto, o grupo passou a se reunir na intenção de organizar seu lançamento. Segundo Adauto Oliveira o lançamento ocorreu no dia 30 de Janeiro de 1994 no anfiteatro do Parque do Cocó em show com direção de Marta Aurélia, e contou com a participação de dez dos treze músicos do disco. Outros lançamentos foram feitos em shows semanais no Palácio da Microempresa, no Sebrae da Monsenhor Tabosa e também no interior do Estado do Ceará:

Aí assim, aquilo que eu te disse: quando o CD chegou a gente começou a preparar os shows de lançamento do CD, como era muita gente, não dava para fazer um grande show, se bem que a gente fez um grande, não me lembro se foi em um evento da Secretaria de Cultura. Não que a Secretaria tenha feito pra lançar, mas a gente aproveitou o evento. Mas aí a gente começou a viajar pro interior e o mote era o lançamento desse CD coletivo, mas nunca foi todo mundo. Ia uma banda e dois músicos, dois ou três cantores. (Cristina Francescatti)

Figura 6: Lançamento do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* - NUCIC



Adauto comentou que uma das dificuldades ocorridas para o lançamento deveu-se ao atraso da gráfica na impressão do encarte, gerando dessa forma, crítica em jornal e descontentamentos dos artistas. Por conta disso, as primeiras tiragens do CD foram feitas sem o encarte com as informações do disco.

Cristina não lembra de dificuldades durante a produção do CD. Comenta que houve uma verba que veio do SEBRAE – instituição que desde o início do projeto apoiou o trabalho do grupo – e que o processo todo foi muito rápido. Para a distribuição do álbum o SEBRAE também teve um papel muito importante, pois segundo Cristina, durante a divulgação do disco, a instituição patrocinou vários shows, tanto em Fortaleza como no interior do Estado do Ceará:

[...] pelo interior, às vezes, duas, três pessoas do disco e aquelas três noutro show e em outra cidade iam outros três, depois combinava outro grupo, quer dizer, as pessoas viajaram pelo SEBRAE, em eventos que o SEBRAE estava promovendo e abriu espaço pra show, e foi bem legal [...] (Cristina Francescatti)

Outra forma de distribuição e divulgação de um trabalho alternativo feito com uma produção independente era “o boca a boca” ou de “mão em mão”. Nelson Augusto comentou

como a difusão de uma produção independente era semelhante em todo o território nacional durante aqueles anos:

Então, chegava através dos Correios, através dos amigos, através das vendas pelo reembolso postal, então era um trabalho de mão em mão, trabalho de formiguinha. Ao contrário das grandes gravadoras mandavam seus divulgadores em cada cidade, né? Então os divulgadores eram os próprios clientes que gostavam de música e espalhavam para as outras pessoas também que gostavam desse tipo de trabalho. (Nelson Augusto)

Os artistas vendiam e distribuíam entre os amigos, que por sua vez comentavam com outras pessoas que por ventura se interessavam e desejavam adquirir o trabalho. Cristina disse que chegou a ir acompanhada de outros cantores do NUCIC ao Banco do Nordeste com uma sacola de discos e percorrendo os ambientes do banco, e, em apenas uma manhã, todos os CDs foram vendidos.

Deve-se lembrar a aproximação do grupo com os Sindicatos, entre eles o Sindicato dos Bancários, no qual alguns funcionários já conheciam o trabalho dos músicos integrantes do NUCIC, antes mesmo da gravação do CD: “[...] a gente começou a vender esse CD. Eu me lembro que a gente teve acesso ao Banco do Nordeste no Passaré e a gente foi pra lá levando uma sacola de discos e a gente vendeu tudo, numa manhã, percorrendo os ambientes de trabalho lá”. Adauto reforça a participação do grupo nas vendas do CD:

Todos os discos individuais da turma do NUCIC foram feitos sem vinculação com gravadoras. Do esforço pessoal e coletivo. O CD foi feito na mesma linha. Vendemos cópias antecipadas. Cada artista tinha uma cota para venda antecipada. Buscamos apoio público e privado. (Adauto Oliveira)

Uma parte desse dinheiro arrecado, segundo Cristina, foi destinada à abertura de uma conta bancária na qual o dinheiro ficou depositado. A intenção do grupo era utilizar o apurado para um trabalho futuro como descreve Adauto: “Outros projetos estavam na pauta do NUCIC, como os discos individuais de Marcos Britto, Eugênio Leandro e Parahyba.” No entanto, segundo Marcus Caffé, havia um projeto para um outro CD nos moldes do primeiro trabalho variando apenas os artistas:

Aí é aquilo que eu te falei: houve a convocatória aberta para alguns artistas. Eu acredito que os meninos tenham feito uma certa seleção, não era só quem estava por perto, não. É claro que se você tem um amigo e conhece a obra dele, facilita porque você já conhece. Acredito que a estética puxando um pouco para a regionalidade, puxando um pouco para a “cearense”, puxando um pouco para as nossas narrativas, talvez tenha sido um fator de seleção não oficial. Então, para o próximo disco ia Paulo Façanha, Serrão, Ricardo Black, a irmã mais nova das meninas, acho que é Tânia Fonteles, tinha vários outros [...] (Marcus Caffé)

Para a organização desse segundo CD o “núcleo administrativo” do NUCIC permanecia: Eugênio, Ana, Cristina, Marcus e André Lopez. Estes nomes foram apontados pelos entrevistados como principais articuladores, não havendo necessariamente uma demanda explícita ou distribuições de funções para cada integrante. No entanto, as atividades demandadas exigiam que alguns trâmites fossem resolvidos e tais nomes normalmente encabeçam tais responsabilidades.

Outra forma de difusão da produção independente eram as Rádios Universitárias. A Rádio Universitária FM é um programa de extensão do Curso de Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Desde o início da sua criação, em 22 de fevereiro de 1981, a rádio teve como propósito divulgar e veicular uma programação voltada para a produção local. Nelson Augusto já trabalhava na rádio Universitária FM na época do NUCIC e teve a oportunidade de fazer o lançamento do disco na Rádio entrevistando alguns dos compositores do disco. Ele considera o repertório atemporal e, devido à sua diversificação, era tocado constantemente na Rádio Universitária:

Ah, o repertório muito bom! Até hoje canções atemporais que apesar de terem sido lançadas nessa época, primeira metade da década de 1990, são atualíssimas ainda, né? Pena que só na rádio Universitária é que ainda toca esse tipo de trabalho e eu louvo essa iniciativa sua de estar revivendo esse movimento e colocando aí em um estudo, em um trabalho científico [...] (Nelson Augusto)

O CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* recebeu boas críticas. Na opinião de Cristina o CD foi bem recebido em Fortaleza, pois as pessoas comentavam que ouviam na rádio e por ele ser múltiplo, tocou bastante, mas fora da capital ela não tem notícia. Marcus Caffé entende que a comparação com movimentos anteriores como o *Pessoal do Ceará* e o *Massafeira* está sempre presente. Ele reconhece o CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* como um produto aquém do trabalho dos grupos anteriores, mas que, mesmo não tendo alcançado o êxito dos antecessores, afirma que este trabalho teve seu valor, pois foi inovador:

Eu acho que ele marcou. Algumas canções do disco marcaram mais que outras. Mas a iniciativa de ter criado o disco marcou. Porque ele não foi um “Pessoal do Ceará”, ele não foi um “Massafeira”, mas ele foi um disco que lançou na tecnologia do ambiente digital os artistas cearenses. Ele teve esse diferencial. (Marcus Caffé)

Parahyba confessou certa frustração no início em relação à repercussão do álbum ao qual ele disse ter atribuído muitas expectativas, porém, depois, diz ter reconhecido que aquela frustração do passado fora parte de sua inexperiência e falta de conhecimento sobre o mercado musical. Hoje ele entende que o sucesso de um trabalho depende de vários fatores,

inclusive da distribuição. Dessa forma, reconhece o valor do registro e o considera como um coroamento que marca a trajetória vivida pelos integrantes do NUCIC durante toda a década de 1980:

Como eu tinha criado uma grande expectativa de se gravar um CD, eu não tinha noção que isso depende de uma distribuição, que isso dependia de outros fatores, que eu gosto muito do CD, mas eu fiquei um pouco frustrado, eu pensei que dependia de distribuidoras. Eu fui entender isso depois, mas eu prefiro me agarrar com a felicidade de conviver com aquela turma toda, ter compartilhado nossa arte, nossa vida, ter isso hoje registrado em um CD. (Parahyba)

O CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* funcionou também como uma amostra do trabalho de cada artista, contribuindo para a união e o fortalecimento da classe musical artística daquele período.

CAPÍTULO 4 - RUPTURAS E CONTINUIDADES DO 1º CD DE MÚSICA INDEPENDENTE DO CEARÁ

O final do NUCIC ocorreu meses depois do lançamento do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses*. Todos os entrevistados descrevem o desfecho do grupo com muita naturalidade, pois afirmam que não houve um final anunciado, o grupo foi apenas se dispersando: “*mas enfim, porque cada um foi tomando conta das suas prioridades de vida e aí o Núcleo foi se diluindo de certa maneira.*” (Marcus Caffé)

Marcus afirma que era um momento propício para que cada artista se debruçasse sobre o seu trabalho individualmente devido às facilidades que sugiram com o aumento do número de estúdios em Fortaleza, barateando os custos da gravação e a recém chegada fábrica de CD, a CD+, não sendo, assim, mais necessário sair da cidade para gravar um disco:

[...] o momento era propício para que cada um cuidasse dos seus projetos individuais, também. Já que estar em um momento bacana, surgiu essa tecnologia. É possível que nós paguemos um estúdio aqui para realizar nosso disco aqui [...] todo mundo era sedento de gravar, mas pô, ter que ir pro Rio de Janeiro para gravar, fazer a linha do retirante todinha, né? (Marcus Caffé)

Cristina Francescutti supõe que um dos motivos para o enfraquecimento do grupo foi a mudança ocorrida na gestão administrativa do SEBRAE, instituição que costumeiramente apoiava o trabalho deste coletivo. A falta de interesse dos novos administradores em promover a cultura local e continuar incentivando articulações artísticas - culturais como o NUCIC fez com que o coletivo sentisse o impacto causado pela ausência desse apoio e esmorecesse:

Uma das coisas bem importantes que a gente sentiu que deu uma, uma [...] Mudou uma pessoa dentro do SEBRAE que tinha uma visão de cultura, de arte, aí mudou aquela pessoa saiu, ele foi inclusive ser Deputado Federal em Palmas [...] e a esposa dele que era uma pessoa muito, muito, cabeça aberta. Então o SEBRAE ficou vazio de uma pessoa com esse interesse. (Cristina Francescutti)

Percebe-se com esse depoimento o quanto a relação de força entre os integrantes de um campo podem ter pesos diferentes. Esta instituição influenciava tão fortemente as atividades do NUCIC que provavelmente a mudança de um gestor pôde ser refletida no enfraquecimento do coletivo. O SEBRAE disponibilizava, na época, um espaço para a

exposição de quiosques que vendiam diversos produtos artesanais, entre artefatos fabricados em couro, como bolsas e calçados, como também utensílios em argila como panelas de barro, jarros ou objetos de decoração. Entre estes materiais havia uma gôndola na qual eram expostos trabalhos de músicos do Ceará como bem lembra Cristina:

Ali na esquina com a [Rua] João Cordeiro e ali eles fizeram uma gôndola de vinis, de CDs, só de compositores alternativos e isso foi levado pro interior. Foi uma coisa bem legal. Mas imediatamente que houve a mudança política, aí... A gente nem conseguiu resgatar os discos que estavam lá, ninguém sabia onde estava, foi bem assim... aí eu acho que nós mesmos não tivemos a força de dar continuidade independente disso. A gente também já estava cada um fazendo suas coisas. (Cristina Francescutti)

Nelson Augusto acompanhou o início e a dispersão do coletivo NUCIC. Para ele, a falta de uma administração e de uma produção que gerenciasse as atividades do grupo foi o principal motivo para o grupo ter findado:

Eu creio que pela própria dificuldade de administrar esse tipo de coisas. Porque os artistas faziam tudo. Era tipo um jogo de futebol, eles batiam o escanteio e faziam o gol de cabeça, quer dizer, além de cantar, tinham que produzir o show, ir atrás do patrocínio [...] (Nelson Augusto)

O fato de trabalharem coletivamente ajudou, no entanto, faltou a função administrativa. O desempenho que cada um exerce dentro do contexto musical permanece forte e essa divisão de tarefas nem sempre é bem aceita por todos os membros. A necessidade de desenvolver outras atividades que trouxessem retorno financeiro junto às atividades demandadas pelo grupo levaram à exaustão daqueles que estavam à frente das articulações do coletivo e a dispersão do NUCIC segundo Nelson:

O artista é pra compor, fazer sua canção, fazer seu show e o produtor pra produzir, como normalmente acontece. Nesse caso, por conta disso, acho que as pessoas iam se cansando porque tinham outras atividades, né? Nessa época para você sobreviver, principalmente, você tinha que ter outro apoio financeiro que não só a arte, não só a música. Então cada um foi fazendo. Depois começaram a ver que tinham que seguir suas carreiras, suas vidas, né? A maioria já implementando suas famílias, as crianças começando a nascer, então tinham que garantir o leite das crianças com outras atividades que a música não dava. (Nelson Augusto)

Parahyba descreveu o início dos anos noventa como um período em que a luta pelas minorias tornou-se mais especializadas: “Os movimentos das minorias também se tornaram mais segmentados: Movimento das Mulheres, dos Negros, cada um passou a olhar mais para si.” Foi um momento em que os grupos que geralmente se uniam nas lutas uns dos outros trataram, em um segundo momento, de se fortalecer enquanto entidades voltando-se para um trabalho privativo.

Adauto Oliveira ainda atribui que o enfraquecimento do coletivo pode ter ocorrido também devido à ausência de Ana Fonteles, sendo ela considerada uma das principais articuladoras, o que de alguma maneira dialoga com o pensamento de Nelson, já que Ana era uma das pessoas que estava à frente do grupo: “*Não existiu, pelo que me lembre, um encerramento formal do NUCIC. Houve uma dispersão natural por conta de projetos individuais. A viagem da Ana Fonteles para os Estados Unidos em 1995 pode ter contribuído para isso.*” (Adauto Oliveira)

Adauto confirmou o quanto este trabalho foi algo importante e marcante na época para todos nós. “*Abrimos espaços. Aparecemos em jornais. Fizemos apresentações fora do Estado. O CD foi uma alternativa para viabilizar o acesso daqueles artistas ao mercado.*” Estas afirmações confirmam a distinção vivenciada pelos indivíduos após o lançamento do CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* no campo musical cearense:

A posição de um determinado agente no campo social pode assim ser definida pela posição que ele ocupa nos diferentes campos, quer dizer, na distribuição dos poderes que atuam em cada um deles, seja, sobretudo, o capital econômico – nas suas diferentes espécies –, o capital cultural e o capital social e também o capital simbólico, geralmente chamado prestígio, reputação, fama, etc. que é a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital. (BOURDIEU, 2007, p. 134)

Como ressalta Bourdieu, a posição que os integrantes do NUCIC ocuparam naquele momento do lançamento do primeiro CD coletivo independente em Fortaleza distingue-se em relação as outras representações do campo. O álbum torna-se assim, um capital simbólico, também chamado de prestígio e fama. Adauto afirma que não havia um conceito formatado para o coletivo, mas que buscavam uma qualidade musical, sem concessões comerciais.

Se ocorreu alguma ruptura, isso se deu no modo de fazer as coisas coletivamente. Isso era novo na época. Ter um produto e ampliar os espaços de atuação. Criar um mercado. Lembro que articulamos com o Sebrae a criação de um espaço para comercialização dos nossos discos e isso foi concretizado. (Adauto Oliveira)

Para Cristina, o NUCIC foi o momento em que ela se sentiu “naturalizada cearense”, pois logo que chegou ao Ceará lembra que não foi bem recebida. A fala de Cristina reflete o medo e a desconfiança que as pessoas tinham dela no início, reflexo da ditadura da época. Ao chegar ao Ceará na década de 1980, devido a questões políticas, os grupos eram bastante fechados. Ocorreu o mesmo com Ana Fonteles, que era piauiense e depois da experiência do NUCIC passaram a se “sentir cearenses”:

Como eu sou uma pessoa que não sou cearense, foi bem importante porque naquele momento, eu sou gaúcha de nascimento, encontrei o André no Rio e vimos pra cá

em oitenta, em 1980, uma época bem difícil mesmo. E quando chegava alguém novo, as pessoas diziam: ou é polícia, ou é alguma coisa assim, ou não podia ser coisa boa. Na faculdade de teatro, teve um ano que eu tranquei e fui pro Acre, morei um ano lá e, quando eu voltei, a minha turma tinha passado pro segundo ano e eu voltei pra turma do primeiro ano, todas as pessoas achavam que eu era policial porque eu caí de paraquedas. Então eu passei muito tempo sentindo isso. Quando eu cheguei aqui tinha esse clima no ar, uns grupos fechados, uma coisa assim, bom, nesse momento que a gente sentiu que a gente conversou e cantou junto, que a gente riu, que a gente viajou aí foi um momento muito importante pra mim porque aí foi quando eu me tornei cearense, tá entendendo? Eu formada em teatro, procurei a escola de teatro e não fui bem recebida, então a gente ficou meio isolado, nesse momento (Se referindo ao NUCIC), desabrochou uma flor onde eu me inseri, onde eu fiz amigos e circulei com mais fluidez e me tornei cearense [...] (Cristina Francescutti)

O coletivo serviu para legitimar os novos “moradores”. Reconhecer o valor do profissionalismo de Cristina como artista e inseri-la no campo musical e cultural do Ceará. Para ela, o que marcou naquele momento de lançamento do CD, não foi a novidade de serem os primeiros a utilizarem um novo suporte, e sim, a realização de um trabalho independente, que só foi possível como coletivo.

A satisfação do coletivo em realizar esse CD e ocupar um espaço na cena cearense tinha referências anteriores. Segundo Cristina, uma das influências foi o “Pessoal do Ceará”. Ela retrata que, ao chegar ao Estado, quando se encontrava com os amigos para conversar e tocar...

[...] só se tocava ‘Pessoal do Ceará’ [...] a gente tinha a referência de um grupo anterior que tinha conseguido ocupar um espaço nacional que se chamou o Pessoal do Ceará. Eles eram pessoas individuais que se uniram em um movimento, em um determinado momento e ocuparam um espaço como um grupo coletivo. E na verdade, cada um tem seu trabalho, mas naquele momento eles se uniram, fizeram um show aqui, grande, né? (Cristina Francescutti)

Parahyba também reforçou a influência causada por intermédio da união dos músicos do “Pessoal do Ceará” em sua carreira. Ele disse compreender o percurso traçado por eles como uma ruptura para a cena musical e que com a mudança deles para o Rio de Janeiro, o NUCIC ocupou um “vácuo” deixado na cidade de Fortaleza:

[...] quando acaba de ocorrer uma grande ruptura, você não cria uma nova ruptura. Eu coloco o NUCIC da seguinte forma, como o Pessoal do Ceará foi ver a sorte no Sul, a gente pegou um vácuo, acho que a gente pegou a peteca e segurou a música, ainda existe música no Ceará, tá entendendo? (Risos). (Parahyba)

Para Parahyba, o CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* representou o coroamento de uma década, final dos anos 1980, começo dos anos 1990. “O NUCIC fez músicas, interagi com outras linguagens, mobilizou a cultura dentro da Universidade,

transpôs os muros da Universidade, foi para o Estado do Ceará, então é o coroamento dessa trajetória.”

Para Eugênio Leandro o coletivo surgiu em um momento de pura efervescência, muita empolgação. “*Todo mundo tinha uma espirituosidade, a alegria, a vivência da gente [...] uma máquina de fazer música: todo mundo compondo e um repertório super qualificado, tem muitas inéditas, coisas que não foram gravadas nessa época ainda por descobrir*”. Para ele, o NUCIC e o CD representaram mais um passo em sua caminhada como artista: “[...] *antes do NUCIC houve muitos outros caminhos, então foi um elo da corrente que ajudou a gente a correr essa estrada. Eu acho que foi significativo para quem participou.*”

Pode-se perceber que o processo de formação e profissionalização dos artistas que fizeram parte do NUCIC se deu em grande parte por meio de suas vivências, de suas relações, ou, como foi explicitado anteriormente, por meio de uma educação informal ou mesmo não-formal. Por ora, encontram-se relações que possuem um peso maior no campo, como por exemplo, o apoio do SEBRAE, Sindicatos e Universidade e em outro momento as relações de amizade que vão se ampliando gradativamente e por sua vez produzindo novas relações. Semelhante ao que ocorreu com o NUCIC – em que a força da coletividade propiciou aos indivíduos um marco na história da produção musical cearense – outros coletivos surgiram na cidade de Fortaleza com objetivos semelhantes: fortalecer o nome da banda ou do músico no mercado; apresentar e consagrar junto ao público um repertório autoral; ampliar as possibilidades de sustentabilidade da profissão de músico.

4.1 A criação de coletivos como estratégia para o fortalecimento da cena musical independente em Fortaleza

Entre 2002 e 2005, surgiu um coletivo em Fortaleza que bem exemplifica essa necessidade de fortalecimento e difusão da produção independente. Chamou-se “Panela de Pressão”. Panela de Pressão foi um movimento de bandas independentes de Fortaleza que visava exclusivamente divulgar o trabalho de música autoral da cena cearense. Existiam cinco bandas principais que seguiam articulando os shows e os eventos: Alegoria da Caverna, Jumenta Parida, Switch Stance, Carcará e Djamba. Mesmo com estilos variados e gêneros musicais que versavam entre o reggae e o punk rock as bandas se organizaram e coletivamente realizaram vários shows e também festivais na cidade passando por lugares

como a tradicional Boate Órbita (que existe até hoje), a casa de Show Hey Ho Rock Bar e o Centro Cultural Dragão do Mar.

Quanto maior o evento mais bandas eram convidadas a participar. Entre as convidadas estavam “Los Coçadores Del Chaco”, “1295” (lê-se: doze, nove, cinco), “Soul Zé”, entre outras.⁸⁹ Os critérios para a participação no coletivo giravam em torno dos trabalhos que estavam em conexão com a produção independente cearense, sempre com objetivo de fortalecê-lo. O coletivo tornou-se um difusor da cultura rock'n'roll no Estado do Ceará.

Figura 7: Cartaz de um dos Festivais organizados pelo Coletivo Panela de Pressão



O coletivo Panela de Pressão também tinha a intenção de gravar um CD com a participação das bandas. No entanto, o projeto sucumbiu. Em 2005, as bandas foram se dispersando e cada uma lançando seus trabalhos individualmente, porém, sempre convidando bandas do antigo Coletivo para se fazerem presentes nos shows de lançamentos dos CDs de cada uma.

Outro grupo começou a surgir no ano de 2009. Alan Mendonça, poeta e compositor já reconhecido na cidade de Fortaleza conhece Carlos Hardy, músico de uma geração mais nova. A parceria entre os dois gerou várias canções. Através de Hardy, Alan conhece outros músicos compositores recém saídos do curso de graduação em Música da Universidade Estadual de Ceará, como David Silvino e Marcos Paulo Leão.

⁸⁹Disponível em: <http://www.dynamiteinfo.com.br/portal/lernews.cfm?cd_noticia=5236 e http://www.dynamiteinfo.com.br/portal/lernews.cfm?cd_noticia=4479>.

A partir daí, os compositores criaram um fórum de discussão na internet utilizando uma rede social da época – Orkut. O princípio do debate entre eles girava em torno do que fazer com tantas composições? Como dar vazão a estes trabalhos? Como era para cada um a relação de suas composições com a “gaveta”. Acreditando que as canções eram boas e que estas deveriam ser ouvidas por um público além, deles próprios, Alan disse que as discussões passaram a ser no sentido de pensar em uma articulação para a exposição destes trabalhos.⁹⁰

Pingo de Fortaleza vê de forma positiva a produção musical cearense tanto no que se refere à quantidade de registros, como quanto à qualidade das criações musicais que o Ceará possui, no entanto, sua posição a respeito da difusão desta produção no Estado compactua com o debate dos músicos citados:

[...] eu ainda viajo, menos que antes, mas, eu acho que no Ceará nós temos uma grande capacidade produtiva de música e de registros musicais. Quando eu chego a outros estados eu não consigo visualizar tanta produção, tanto disco, tantos cantores, instrumentistas, compositores, eu acho que isso é um fato que tem que ser levado em consideração. Esse é o aspecto positivo. Por outro lado, o aspecto negativo é a nossa difusão, distribuição. Nós temos colegas que têm um disco há 10 anos e o disco tá em casa, né? Então, nós continuamos produzindo muito e não temos o retorno quantitativo coerente com essa qualidade dessa produção que está se fazendo. Você faz um trabalho aí corre, corre com a difusão, de repente vai fazer outro sem ter aproveitado o máximo do trabalho anterior. Isso acontece também no cinema. É mais fácil produzir do que difundir! (Pingó de Fortaleza)

Em março de 2010 o grupo já tinha um nome: “Bora”. Sugerido por Davi Silvino o nome inicial era Ceará Autoral Criativo, no entanto, os músicos acharam que o nome estava grande, Davi sugeriu então “Bora, Rumbora e Simbora”. O grupo sentiu a necessidade de um nome mais curto, uma espécie de chamada, por esse motivo ficou “Bora”.

Os compositores passaram a se encontrar também fisicamente no Bloco de Arquitetura da UFC, coincidentemente o mesmo local onde se reunia o “Pessoal do Ceará”. Com as reuniões presenciais apareceram mais compositores. Em maio do mesmo ano o grupo passou a se apresentar no Programa Ensaio Aberto, sempre aos domingos, na Praça do Passeio Público. Neste programa a Secretaria de Cultura Municipal disponibilizava o espaço e alguns equipamentos de som como caixa amplificadora e microfones para que os músicos pudessem fazer de fato um “Ensaio Aberto”. O coletivo aproveitou o espaço para realizar pequenos shows durante o mês de maio inteiro. Acontecia de forma que cada domingo algum compositor iniciava com suas canções e o restante participava dos arranjos. Para Alan, serviu como um teste para a aceitação do público e para avaliar também o entrosamento entre eles.

⁹⁰Entrevista com o letrista, escritor e produtor cultural Alan Mendonça concedida ao Programa Musicultura da **Rádio Universitária FM** que foi ao ar em 10 jun. 2015. Disponível em: <www.musiculturaufc.blogspot.com.br/2015/06/musicultura-187-entrevista-com-alan-11.html?m=1>.

Além dessa perspectiva avaliativa a possibilidade de tocarem juntos tantas composições de autores diversificados possibilitou o reconhecimento de um repertório coletivo. Segundo Alan, é raro que os músicos se apropriem e reconheçam as canções dos outros aqui na cidade de Fortaleza e esse repertório tornou-se parte de todos, pois gerou relações de afetividade com as canções trabalhadas pelo grupo.

Pingo também divide a mesma opinião ao perceber como ainda é ausente o reconhecimento por parte dos próprios músicos em relação aos trabalhos dos colegas de profissão. E o quanto à falta desse reconhecimento dificulta a difusão da produção musical cearense:

A gente começa com um sentimento de talvez, construção cultural identitária, que talvez não tenhamos essa identidade e o auto-reconhecimento do que o outro faz. Acho que a gente pouco se reconhece no que o outro produz. E isso começa pelos artistas que desconhecem a produção dos colegas até o público em geral, e esse a gente não pode nem culpar, pois a produção não chegou até ele. Mas eu acho que a base disso tudo talvez seja esse processo de construção de identidade, hoje nós temos o processo de formação [...] e até hoje temos as lacunas na formação que resultam nesse processo de difusão. Vou dar um exemplo: um grande meio de comunicação fez uma matéria sobre a cidade de Fortaleza, antes de ontem, é o aniversário de Fortaleza, coisa e tal, e a trilha sonora, música baiana tocando. Estou dando um exemplo emblemático. Porque são jornalistas formados que deveriam saber ou sabem, mas falta o auto-reconhecimento, porque eles sabem que temos músicas aqui que representam a cidade bem melhor do que uma música baiana. Pra você ver onde chega essa falta de sensibilidade, falta de base e de reconhecimento de uma produção musical. Eu lamento muito pois acho que não melhoramos muito nesse processo de difusão. (Pingo de Fortaleza)

Pingo de Fortaleza ressalta que a falta de reconhecimento é oriunda da carência de uma formação nesse sentido. Os livros publicados sobre o cenário musical cearense ainda são raros. Na opinião de Pingo, nós ainda estamos no começo dessa produção literária:

É, a gente está começando com alguns registros, mas ainda são pequenos. Nós temos uns cinco ou seis livros que abordam essa temática, mas, assim, aos poucos esses registros estão acontecendo. Tem o livro do Ednardo sobre o Massafeira, tem o Terral da Mary Pimentel, tem o Pérolas do Centauro, a gente está começando isso porque são informações que antes você não tinha. (Pingo de Fortaleza)

Para complementar a fala de Pingo e ressaltar o quanto se tem de “atraso” a respeito de uma formação sobre a produção musical cearense, as pesquisas de Lima (2013, p. 107) relatam não haver nos Currículos dos Cursos de Licenciatura em Música das Universidades Públicas, Estadual e Federal em Fortaleza, nenhuma disciplina que faça referência à História da Música Cearense. Nota-se que nem os estudantes de música têm acesso a esse conteúdo. De acordo com a autora, os cursos de licenciatura até este momento, ainda priorizam as performances instrumentais comprometendo a formação docente humana mais criativa,

flexível e crítica que possibilite romper com o paradigma atual do ensino fragmentado e limitado, que não contempla a complexidade científica, social, política, econômica, cultural e ambiental em que estamos inseridos.

Ressalta-se que apenas em abril desse ano (2015) a Universidade Federal do Ceará deu início ao processo de alteração do currículo do Curso de Licenciatura em Música⁹¹, passando a incluir, a partir de então, a disciplina de História da Música Cearense. A Universidade Estadual permanece até o presente ano com a inexistência da disciplina.

Em setembro de 2010 foi lançado um CD intitulado *Bora! Ceará Autoral Criativo*. Esse trabalho produzido por Alan Mendonça reúne vinte canções com a participação de aproximadamente vinte e cinco músicos entre compositores e intérpretes.⁹²

Assim como ocorreu com o CD *Compositores e Intérpretes Cearenses*, o CD *Bora!* também contou com artistas que entraram pela primeira vez em estúdio para gravar especificamente para o álbum e, da mesma forma, os que já tinham trabalhos anteriores cederam seus fonogramas para a coletânea.

Figura 8: CD do Coletivo *Bora! Ceará Autoral Criativo*



⁹¹ Disponível em:

<<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vida/arte/2015/04/14/noticiasjornalvida/arte,3422231/historia-da-musica-cearense-e-incluida-em-novo-curriculo.shtml>>. Acesso em 30 jun. 2015.

⁹² Disponível em: <<http://cearaautoralcritivo.blogspot.com.br/2010/09/cd-bora-varios-artistas.html>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

O coletivo Bora! se apresentou em diversos locais da cidade como o Mercado dos Pinhões, o Parque Adahil Barreto, o Teatro das Marias, o Teatro da Praia, além de terem feito uma temporada de shows no Sesc Iracema.

Sobre a dispersão do grupo, Alan disse não ter sido um ponto final. As portas ainda estão abertas para um retorno e um próximo registro. A constante necessidade de sobrevivência leva os músicos a priorizarem atividades que deem um retorno financeiro em menor prazo possível. Alguns compositores seguiram depois produzindo álbuns independentes muito bem aceitos como Caio Castelo e as cantoras Ligia Maria e Lorena Nunes. Algumas pessoas do grupo continuam compondo coletivamente e dessa maneira, um segundo CD do coletivo Bora! pode ser lançando a qualquer momento.

A mesma internet que facilitou o entrosamento do Bora! por meio das redes sociais e plataformas virtuais que possibilitam o envio e recebimento de músicas, não atuam somente no sentido do entretenimento, mas também facilitam e ampliam a comunicação entre os profissionais da música. Alan revela que a internet facilitou o compartilhamento de canções com alguns dos compositores que faziam parte do fórum de debates criado pelo “Bora!”. Alguns desses músicos nem se conheciam pessoalmente. Outras pessoas do grupo só vieram a se conhecer presencialmente alguns meses antes da produção do disco. A divulgação dos shows ocorria também virtualmente e o coletivo conseguia arregimentar um bom público apenas utilizando a internet.

Quanto à divulgação ou difusão entende-se que, atualmente, o CD funciona cada vez mais como suporte apenas de registro para alguns poucos que ainda se importam com detalhes muitas vezes só encontrados nos encartes. Na atualidade não se produz um show pensando na divulgação de um disco, mas a ideia de comprar um disco, atualmente, vem depois de assistir ao show e despertar no ouvinte o interesse de levá-lo para casa:

Se, na carreira de um músico ou banda, gravar um disco significava atingir um ponto alto na trajetória, hoje o registro na forma de disco é mais uma das estratégias desenvolvidas dentro de um conjunto variado dominado pelo show, pela apresentação ao vivo – a forma primordial de fazer a música chegar ao ouvinte e de ganhar a vida, de viver de música. Claro que ela sempre ocupou lugar fundamental, sempre houve grande valorização das apresentações musicais; o que muda é relação que estas estabelecem com o produto disco. Fazia-se o show para divulgar o disco (mesmo que não funcionasse!) e a tendência atual é a de fazer o show e aproveitar para vender o disco, o disco como uma forma de levar o show para a casa. Note-se que, de certa forma, essa sempre foi a estratégia utilizada pelos músicos independentes; como não tinham os seus discos nas lojas (que em geral ofereciam somente o catálogo das *majors*) os discos eram vendidos nos shows. (DIAS, 2009, p.8)

O que se pode apreender é que o CD como suporte de mídia já ficou para traz. Com as mudanças econômicas e tecnológicas, observa-se o encolhimento do mercado tradicional da venda de CDs e o aumento de vendas de músicas on-line. O grande desafio agora passa pelo intercâmbio de fonogramas na internet: como negociá-los de forma que o autor receba por sua criação e a cadeia possua sustentabilidade.

Outro resultado alcançado com essa pesquisa foi perceber o quanto a união dos indivíduos pode facilitar o alcance de objetivos comuns. Somente para citar os que já passaram por estas linhas tem-se: o Pessoal do Ceará; Massafeira; NUCIC; Música Plural Brasileira; Panela de Pressão e o Bora!

As produções independentes deram alguns saltos para o futuro ao não esperarem por uma procura por parte das grandes gravadoras, ou mesmo, por continuarem não esperando que as crises na indústria fonográfica cessassem para investirem em suas produções.

Sabe-se que, ao expandir o leque para o âmbito nacional, haveria limitações de espaço devido ao habitual modelo encontrado pelos músicos independentes em se unirem coletivamente para alcançarem objetivos comuns. No entanto, pode-se citar, como exemplo, o Circuito Fora do Eixo (FDE), a existência destes modelos associativos cresceu bastante nos últimos anos e tem tomado dimensões, inclusive, internacionais.

O Circuito Fora do Eixo trata-se de uma rede latino-americana de coletivos criada no Brasil, que surgiu com a proposta de reunir coletivos da indústria da música independente, oriundos de áreas periféricas do país (fora do eixo Rio - São Paulo). Segundo George Yúdice (2011, p. 39):

[...] vem realizando um dos mais interessantes e inovativos trabalhos dentro do cenário cultural brasileiro. Esta rede de economia solidária criou até moedas próprias para realizar escambo entre os coletivos de artistas e produtores da sua rede e, com isso, realizou uma série de experiências bem sucedidas no setor da música, especialmente envolvendo a música ao vivo (organizando festivais). Dessas experiências acumuladas, desenvolveram uma metodologia e passaram a compartilhá-la com outros grupos de outras cidades. Assim em 2005, criaram a rede Circuito Fora do Eixo (CFE) com três outros coletivos, de Rio Branco, Uberlândia e Londrina.

Até o ano de 2011 faziam parte do Circuito Fora do Eixo 73 unidades (bandas ou cantores) entre os 27 estados brasileiros e reunia afiliados na Argentina, Bolívia, Uruguai vários países da América Central.

Em cada período da história as dificuldades encontradas pelos profissionais da música da cena independente são diferentes: crises econômicas, pirataria, avanços tecnológicos que modificam um circuito inteiro de produção musical. Pode-se entender,

assim, que o NUCIC foi uma estratégia bem sucedida encontrada pelos músicos independentes da década de oitenta. O CD *Compositores e Interpretes Cearenses* deixou seu legado para os artistas envolvidos: exposição na mídia, shows, viagens. O CD é a materialização de uma geração de compositores e intérpretes que fez girar essa Cena Musical Independente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa contribuiu para ampliar a escassa produção de textos literários no que tange à cena musical cearense independente da década de oitenta e início dos anos noventa. As dificuldades enfrentadas para embasar as revisões bibliográficas desta pesquisa demonstram o pioneirismo deste trabalho ao tratar deste tema.

Consideramos um marco deste período a realização do primeiro álbum em CD de música independente do Ceará, produzido de forma coletiva pelo NUCIC. Fazer um CD naquele momento colaborava para o processo de distinção daqueles que o empreendiam no campo musical cearense.

Por meio de entrevistas individuais com os sujeitos da pesquisa e com os observadores privilegiados, buscamos compreender como a trajetória formativa musical dos nossos agentes desembocou na estruturação de um coletivo e na realização do álbum *Compositores e Intérpretes Cearenses*. Também nos utilizamos de análises de matérias jornalísticas e publicações na internet sobre o tema para compreender os aspectos que uniram os integrantes do NUCIC. Tais análises foram úteis para identificar também, o que representou este coletivo para o campo musical de Fortaleza durante a sua construção na década de oitenta e no início dos anos noventa.

Para apresentar as considerações resultantes desta pesquisa, optamos por revela-las associando-as aos capítulos relacionados. Assim, no primeiro capítulo, ao analisarmos como se constituiu o Núcleo de Compositores e Intérpretes Cearenses – NUCIC, chegamos ao entendimento de que a criação deste coletivo revelou-se uma estratégia encontrada por alguns músicos para se fortalecerem profissionalmente e se consolidarem no campo musical cearense. Os músicos independentes desta cena, tinham como principal público consumidor daquele período, os estudantes e professores universitários, além de agentes que atuavam na vida política da cidade, ou seja, todos parte da classe média cearense. O principal objetivo deste coletivo foi a realização de um álbum utilizando um novo suporte tecnológico para a época: o CD.

Outra constatação advinda do primeiro capítulo foi a percepção de que a aproximação entre os membros do NUCIC se deu por meio das semelhanças entre seus *habitus* musicais. Oriundos da classe média, estavam unidos por diversos dispositivos como:

o desejo de organizar profissionalmente a classe musical; participar ativamente da chegada dos novos avanços tecnológicos para a época; e circular com suas produções artísticas pela cidade e fora dela, divulgando suas obras. Também constatamos que os processos de deslocamentos dos sujeitos contribuíram em seus aprendizados na qualidade de músicos.

No segundo capítulo, ao situarmos o campo musical cearense, percebemos que a relação dos indivíduos com a efervescência política da década de 1980 revela as motivações da luta pela redemocratização do país. O fim do golpe militar em 1985 coincide com a abertura e transição dos militares para os civis na gestão do Estado do Ceará. As relações com os Sindicatos e movimentos estudantis também são reflexos deste momento histórico.

Ao analisarmos a interseção entre os sujeitos e suas práticas formativas musicais dentro do campo em que atuavam, percebemos que estas se constituem em grande parte por uma educação não intencional, ou seja, informal. As práticas desenvolvidas socialmente exerceram influência sob as práticas individuais. Ao assimilarem e recriarem tais ingerências, os indivíduos se tornam aptos a exercer uma relação ativa de transformação com o meio social. Usualmente, na educação informal, o passado orienta o presente. Dessa forma, os conhecimentos não sistematizados são passados por meio de práticas experimentais anteriores.

A Universidade Federal do Ceará, o Sindicato dos Bancários e as casas de Ana Fonteles e Cristina Francescutti se constituem como alguns dos espaços legitimados nas falas dos sujeitos como locais que aglutinaram vivências e, dessa maneira, remontam ao campo musical encontrado durante o período pesquisado.

No terceiro capítulo salientamos a ligação da produção independente com questões ideológicas. Tais produções se constituíram como uma alternativa frente ao mercado fonográfico e às gravadoras multinacionais com suas visões meramente comerciais. Durante um período em que se acenava à redemocratização política, a postura da classe musical independente demonstrava insatisfação com a ingerência direta sobre sua produção, e essa postura estava, sim, investida de um significado político.

O CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* se revelou como o coroamento que marca a trajetória vivida pelos integrantes do NUCIC durante toda a década de 1980, culminando no início dos anos noventa. Este CD funcionou também como um processo formativo ao trazer uma amostra do trabalho de cada artista, contribuindo para a união e o fortalecimento da classe musical artística daquele período. Muitos dos artistas envolvidos, participaram pela primeira vez da gravação de um álbum. Assim, a produção deste CD

funcionou como base para consolidar outros trabalhos musicais de grande parte dos músicos que continuaram produzindo.

Ainda nesse capítulo, percebemos que o CD *Compositores e Intérpretes Cearenses*, se constituiu como um marco na utilização de uma nova mídia recém chegada ao Estado do Ceará.

No quarto e último capítulo, expomos a dispersão do NUCIC e como este e outros coletivos se fortaleceram enquanto classe musical e contribuíram para a cena musical do Estado ao se unirem. A exemplo disso, citamos: Pessoal do Ceará, Massafeira, NUCIC, Panela de Pressão e Bora!

Podemos compreender com o desenvolvimento desta pesquisa que durante a década de oitenta encontramos a constituição de uma cena musical independente no Ceará. Esta geração representa esse novo momento estético musical cearense, esta cena independente.

Também expomos o impacto das transformações que vêm ocorrendo nos negócios da música nos últimos anos. Como exemplo temos as gravadoras que deixaram de ser os principais agentes articuladores da indústria fonográfica, passando ao posto de prestadoras de serviços para artistas, auxiliando os músicos a ampliarem seus mercados.

Podemos concluir que, se por um lado, as fronteiras do *mainstream (majors)* e da cena independente hoje não são tão claras assim por se apresentarem imbricadas, por outro, essas fronteiras ainda são tomadas como relevantes pelos atores sociais envolvidos na indústria da música.

Por fim, não poderia deixar de considerar que esta pesquisa demanda outros aprofundamentos, o que nos leva à perspectiva de projetos de estudos futuros.

REFERÊNCIAS

A CEARENSIDADE musical de Chico Pio. **Diário do Nordeste**. Carderno 3. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/a-cearensidade-musical-de-chico-pio-1.567392>>. 17 set. 2003. Acesso em 07 jun. 2015.

ADERALDO, Daniel. Ex-prefeita de Fortaleza e 1ª mulher eleita na capital lidera boicote ao voto. **Último Segundo**. Política. 11 ago. 2012. Disponível em:<<http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2012-08-11/ex-prefeita-de-fortaleza-e-1-mulher-eleita-na-capital-lidera-boicote-ao-voto.html>>. Acesso em: 06 jun. 2015.

ALMEIDA, Jorge Luis Sacramento de; MAGALHÃES, Luiz Cesar. **Educação Formal/Não-formal/Informal**: a formação musical nos terreiros de Salvador. XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina, 2007.

ALVAREZ Klaudia. **Blog Música do Ceará**. Disponível em: <http://musicadoceara.blogspot.com.br/2009_04_01_archive.html>. Acesso em: 19 jul. 2015.

_____. André Lopes. Rupestre. In: **Blog Música do Ceará**. Disponível em: <<http://musicadoceara.blogspot.com.br/2007/07/andr-lopez-rupestre.html>>. 2007. Acesso em: 19 jul. 2015.

ARÃO, Marcia Regina Mariano de Sousa; BARBALHO, Alexandre Almeida. **O orçamento participativo de fortaleza**: desafios à gestão democrática da cidade. V Jornada Internacional de Políticas Públicas. 23 a 26 de agosto. Universidade Federal do Maranhão. São Luis, 2011.

AUGUSTO, Nelson. A música autoral no Ceará na década de 1990. In: **Pérolas do Centauro**. Org. Pingo de Fortaleza. Solar: Fortaleza, 2013.

BARBALHO, Alexandre. **A Modernização da Cultura**: políticas para o audiovisual nos governos de Tasso Jereissati e Ciro Gomes (Ceará/1987-1998). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2005.

BARREIROS, Edmundo; SÓ, Pedro. **1985**: o ano em que o Brasil recomeçou. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BIESDORF, Rosane Kloh. **O papel da educação formal e informal**: educação na escola e na sociedade. Revista Eletrônica Itinerarius Reflectionis. Vol. 1, n.10. Campo Jataí, GO, 2011.

BORTOLOTI, Marcelo. **Portal da Propaganda**. Coluna Luxo da Aldeia. Disponível em:<http://www.portaldapropaganda.com/noticias_dia/2004/11/05/0003>. 08 nov. 2004. Acesso em 07 jun. 2015.

BOURDIEU. **Esboço de auto-análise**. Tradução Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **O poder simbólico**. 11ed. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. **Razões Práticas:** sobre a teoria da ação. Tradução Mariza Corrêa. 7ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.

BRILHANTE, Matilde de Lima. **Sob as máscaras da alegria:** a construção da imagem política de Maria Luiza Fontenele a partir das charges dos jornais de fortaleza (1985-1988). VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar Universidade Federal do Piauí. UFPI Teresina, 2012.

DE MARCHI, Leonardo. Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira? In: **Escola Superior de Propaganda e Marketing.** Comunicação, mídia e consumo. São Paulo. Vol. 3, n.7, pp. 167 – 182, jul. 2006.

_____. O Significado Político da Produção Fonográfica Independente Brasileira. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.** Compôs. Ago, 2007.

DIAS, Marcia Tosta. **Produção e difusão de música gravada no Brasil contemporâneo:** o papel do produtor musical. XXVII Congresso Internacional da Associação Latino Americana de Sociologia. ALAS: Buenos Aires, Agosto e setembro de 2009.

FENERICK, José Adriano. **A ditadura, a indústria fonográfica e os “Independentes” de São Paulo nos anos 70/80.** MÉTIS: história & cultura – v. 3, n. 6, p. 155-178, jul. - dez. 2004.

FORTALEZA, Pingo de. **Pérolas do Centauro:** 40 anos da música cearense; 30 anos da musicalidade de Pingo de Fortaleza; 1972-2012 – Compositores e Intérpretes. Ed. SOLAR, 2013.

GARCIA, Fátima. O retorno da democracia e a gestão Maria Luiza Fontenele. Revista Fortaleza. Encarte do Jornal **O Povo.** 05 mar. 2012. Disponível em: <<http://www.fortalezaemfotos.com.br/2012/03/o-retorno-da-democracia-e-gestao-maria.html>>. Abr. 2006. Site: Fortaleza em Fotos. Acesso em: 06 jun. 2015.

GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. **Revista Ensaio.** Vol. 14. N. 50, p. 27-38, jan. - mar. Rio de Janeiro, 2006.

GONDIM, Linda M. P. Os “governos das mudanças” (1987-1994) In: SOUZA, Simone de. (Org.)**Uma nova história do Ceará.** Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

HAUTSCH, Oliver. A História da MP3. **TEC Mundo.** 15 mai. 2009. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/player-de-audio/2106-a-historia-do-mp3.htm>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

LAHIRE, Bernard. **Retratos Sociológicos:** disposições e variações individuais. Trad. Patrícia Chittoni Ramos Reuillard e Didier Martin. Porto Alegre: Artmed, 2004.

LIBANEO, José Carlos. **Democratização da Escola Pública:** a pedagogia crítico-social dos conteúdos. São Paulo: Edições Loyola, 1986.

LIBANEO, José Carlos. **Didática.** São Paulo: Cortez, 1991.

LIMA, Hebe de Medeiros. **Formação Docente Transdisciplinar:** uma proposta curricular nos Cursos de Licenciatura em Música da UECE e da UFC de Fortaleza-CE. Dissertação Mestrado em Educação UFC, 2013.

MARQUES, Fábio. Voadora: 30 anos de lona. 18 jan. 2012. **Diário do Nordeste.** Caderno 3. Disponível em: Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/uma-geracao-em-revista-1.147212>>. Acesso em 07 jun. 2015.

MARQUES, Fábio. Voadora: 30 anos de lona. 18 jan. 2012. **Diário do Nordeste.** Caderno 3. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/arte-voadora-30-anos-de-lona-1.79590>. Acesso em 07 jun. 2015.

MATOS, Carlos Eduardo. Gente que Educa. **Nova Escola.** Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/historia/pratica-pedagogica/sonho-drama-presidente-423064.shtml>>. Acesso em 07 jun. 2015.

MATOS, Wilton. CD Bora! – Vários Artistas. **Blog Ceará autoral criativo.** 4 set. 2010. Disponível em: <<http://cearaautoralcriativo.blogspot.com.br/2010/09/cd-bora-varios-artistas.html>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

MOURA, Dalwton. Ana, a voz dos Fonteles. **Cabeça de Cuia:** a Opção Inteligente. Disponível em: <http://www.cabecadecuia.com/nacional/7777/ana-a-voz-dos-fonteles>. 17 jul. 2007. Acesso em 07 jun. 2015.

MIDANI, André. **Música, ídolos e poder:** do vinil ao download. Edição WEB. Baixado em 16 mai.14). Disponível em <www.andremidani.net>. 2008.

_____. **Música, Ídolos e Poder.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S. A., 2008.

ORTIZ, Renato. **A sociologia de Pierre Bourdieu.** São Paulo: Olho d' Água, 2003.

PONTES JUNIOR, Osmar de Sá. **Dualidade dos poderes:** um mal-estar na cultura da política de esquerda. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, 2000. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/Dualidade_de_poderes.html?id=QmTn7JMkAPQC&hl=pt-BR>. Acesso em 07 jun. 2015.

ROGÉRIO, Pedro. **A Viagem como um Princípio na Formação do Habitus dos Músicos que na década de 1970 ficaram conhecidos como “Pessoal do Ceará”.** Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2011.

_____. **Pessoal do Ceará:** Formação de um campo e de um *Habitus* Musical na Década de 1970. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2006.

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

SALAZAR, Leo. O Negócio da Música para Empreendedores. **Breve história da indústria da música no Brasil.** 9 mai. 2014. Disponível em: <<http://www.musicaltda.com.br/2014/05/breve-historia-da-industria-da-musica-no-brasil/Música LTDA>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

SAMPAIO, Marcos. História da música cearense é incluída em novo currículo. **O Povo on-line.** Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2015/04/14/noticiasjornalvidaarte,3422231/historia-da-musica-cearense-e-incluida-em-novo-curriculo.shtml>>. Acesso em 30 jun. 2015.

SILVA, Edson Delmiro. **Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira.** XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande, MS, set. 2001.

SOLON, Marina. Maria Luiza Fontenele comemora 70 anos. **O Povo on-line.** 27 nov. 2012. - <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/politica/2012/11/27/noticiasjornalpolitica,2961098/2012>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

SOUSA, Ednardo Soares Costa (Org.). **Massafeira:** 30 anos, som, imagem, movimentos, gente. Fortaleza: Edições Musicais, 2010.

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. **Produção Independente de Música nos anos 90 – tecnologia e terceirização:** bases para o sistema aberto de produção. 1º Encontro da Ulepicc-Brasil – Economia Política da Comunicação: Interfaces Sociais e Acadêmicas do Brasil. Niterói, 18 a 20 out. 2006.

VIANA, Lucina Reitenbach. **Indústria Cultural, Indústria Fonográfica, Tecnologia e Cibercultura.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Blumenau, 28 a 30 maio 2009.

VICENTE, Eduardo. **A música independente no Brasil:** uma reflexão. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Uerj, RJ, 5 a 9 de setembro de 2005.

_____. **A vez dos independentes (?)** um olhar sobre a produção musical independente do país. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós. Dezembro de 2006.

YÓDICE, George. Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. In: **Nas bordas e fora do mainstream musical:** novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: FAPERJ, 2011, pp. 19 - 46.

ANEXO A – TABELAS

TABELA 1: NOMES COMPLETOS E NOMES ARTÍSTICOS

NOME COMPLETO	NOME ARTÍSTICO
JOSÉ EDNARDO SOARES COSTA SOUSA	EDNARDO
JOÃO WANDERLEY ROBERTO MILITÃO	PINGO DE FORTALEZA
ALUÍZIO MOISÉS DE MEDEIROS	PARAHYBA
MARCUS TEIXEIRA BRITO BASTOS	MARCUS CAFFÉ
EUGÊNIO LEANDRO COSTA	EUGÊNIO LEANDRO
FRANCISCO ADAUTO DE OLIVEIRA	ADAUTO OLIVEIRA
MARIA CRISTINA BORGES FRANCESCUCCI	CRISTINA FRANCESCUCCI
NELSON AUGUSTO NOGUEIRA LOPES	NELSON AUGUSTO
***	AMARO PENNA
***	DILSON PINHEIRO
***	JOSIE DANIEL
ANA LOURDES MIRANDA FONTELES	ANA FONTELES
***	ZEZÉ FONTELES
***	ANDRÉ LOPES
FRANCISCO PIO NAPOLEÃO	CHICO PIO
***	LUIZ FIDELIS
OBS: *** Representam os nomes não identificados a tempo de serem publicados.	

ANEXO B – MATERIAS DE JORNALISMO E ANÚNCIOS

MATÉRIA 1. FONTE: Acervo de Adauto Oliveira.

Praia de Iracema será Porto das Artes

A Praia de Iracema, antiga zona portuária da cidade e hoje o lugar mais agitado da vida noturna de Fortaleza, será palco do projeto "Iracema Porto das Artes", promovido pela Secretaria de Cultura do Estado (Secult), de hoje até o dia 27 deste mês. Shows musicais com artistas cearenses, concerto de música erudita, espetáculo de dança e um carnaval infantil vão movimentar a programação, que tem como objetivo desencadear um clima festivo em vários pontos da Praia de Iracema.

O projeto será aberto, hoje, às 22 horas, com um show de lançamento do CD "Compositores e Intérpretes Cearenses" que reúne diversos artistas. O show, que acontecerá na Rua Dragão do Mar com Rua Boris, contará com a participação de Ana Fonteles, Amaro Pena, Adauto Oliveira, André Lopes, Cristina Franciscuti, Dilson Pinheiro, Eugênio Leandro, Josie Daniel, Marcus Brito e Zezé Fonteles.

No dia 19, às 22 horas, no Compasso Bar, no calçadão da Praia de Iracema, haverá um show com Silvina Ribeiro, Petrólio Maia, Briga e banda. No dia 21, no mesmo horário, no bar La Bohème, na Rua Tabajaras, apresentação do conjunto camerístico de Fortaleza, sob a direção do maestro Vazken Fermanian. O

conjunto camerístico de Fortaleza apresentará um repertório com músicas de Strauss, Mozart, Alberto Nepomuceno, Beethoven, Vivaldi, Pixinguinha, Vinícius de Moraes, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Luiz Gonzaga.

O projeto "Iracema Porto das Artes" prossegue no dia 23, às 17 horas, na Rua dos Tabajaras, entre os bares Estoril e Ponte Metálica, com a abertura do carnaval infantil da Praia de Iracema, com à Barraca da Amizade e dos artistas circenses do projeto Respeitável Turma. No dia 27, às 22 horas, na Rua Dragão do mar com a Rua Boris haverá o espetáculo do Grupo de Dança Pano de Boca. Como encerramento do projeto, será feita a entrega do troféu "Alô, Alô Cultura" aos destaques de 93, a ser oferecido as pessoas que se destacaram nas categorias de dança, música, teatro, vídeo, artes plásticas, cine-

ma, televisão e literatura. Os destaques serão escolhidos por uma comissão formada pelos jornalistas Luís Sérgio Santos, Luciano Almeida, Lícia Ribeiro, Neno Cavalcante, Ivonilo Pracianno, Angélica Ramos, Concy Bezerra e pelo escritor Ailton Monte.

Segundo o secretário Paulo Linhares, o projeto "Iracema Porto das Artes" é uma preparação para a implantação do Centro Cultural da Praia de Iracema que a Secult vai inaugurar até o próximo mês de março. Já em fase de licitação, o Centro Cultural é um projeto arrojado que prevê a instalação de três salas de cinema, livraria, museu, Casa de Cultura Raimundo Cela e a Escola de Artes do Ceará. A proposta é oferecer uma infra-estrutura que centralize as principais manifestações artístico-culturais do Ceará, numa zona da cidade com uma tradição histórica e de forte apelo turístico.

Serviço

Show de lançamento do CD "Compositores e Intérpretes Cearenses", hoje, às 22 horas, no Calçadão do Boris, na rua Dragão do Mar. O show marca a abertura do projeto "Iracema Porto das Artes" que reúne uma série de atividades na praia de Iracema durante o mês de janeiro. Presentes no show de hoje: Amaro Pena, Ana Fonteles, Adauto Oliveira, André Lopes, Cristina Franciscuti, Dilson Pinheiro, Eugênio Leandro, Josie Daniel, Marcus Brito e Zezé Fonteles.

DN 14.01.94

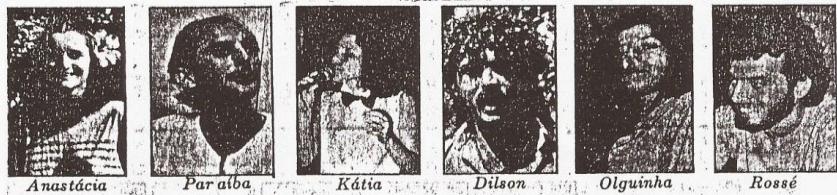
MATÉRIA 2. FONTE: Acervo de Adauto Oliveira.

O POVO

do Caderno

Fortaleza, Sábado, 23 de abril de 1988

Queiram ou não queriam as estrelas, o álbum "Sumaré", de Bernardo Neto é um divisor de águas na música cearense. Foi o primeiro elepé totalmente realizado (desde a composição das músicas até a feitura da capa) com a tecnologia cabeça chata. Apenas a prensagem foi feito no sul do País. Isso significa dizer que a independência fonográfica junto ao grande eixo, conseguida primeiramente por Pernambuco com a antológica Mocambo e agora pelas Polydisc e Comdil, e mais recentemente através da Bahia com a WR e outras, também pode ser decretada pelos cearenses.



Artistas da música cearense, uní-vos!

Nelson Augusto

A explosão baiana não aconteceu de uma hora para outra. Em 86, quando esteve em Fortaleza divulgando seu primeiro álbum, ao lado de Bubuska (primo de Alceu Valençal), Véve Calazans me falou da Rádio Ipoano FM, de Salvador. Disse que a emissora comercial detinha o primeiro lugar no Ibope, executando na maioria de sua programação canções dos artistas de lá. Acrescentou também que, a grande parte das composições ainda não estavam em discos e eram veiculadas através de fitas magnéticas, de rolo.

Com o passar dos tempos e a consequente cobrança dos próprios ouvintes, as concorrentes também começaram a dedicar seus espaços para a música da Bahia. Hoje em dia o fenômeno se alastrou pelo Brasil inteiro e conseguiu artistas antes, conhecidos apenas em seu Estado. Podemos citar Luiz Caldas, Chiclete com banana, Sarajane, Banda Mel, Missinho, Lazzo Matumbi, Novos Bárbaros, Carlos Pita, Banda Reflexus, Geronimo e Margareth Menezes, esses dois últimos se lançam inclusive no exterior, numa temporada na Argentina.

Apesar dos mais exigentes afirmarem que é uma moda passageira e possuem um caráter massificante, não se pode negar que os baianos estão recebendo de volta uma cultura identificada com suas raízes. Mesmo que os dançantes ritmos, a maioria de origem estrangeira como o reggae, o merrueque, o salsa, o mambô que são colocados num liquidificador de sapplers, sintetizadores e baterias eletrônicas e vão desaguar nos "novos" frízote, deboche e samba reggae, sejam aliados a letras primárias, isso deu "réguia e compasso" para muita gente e possibilitou a residência dos músicos em sua cidade.

Quer dizer, tudo foi idealizado pelas pessoas envolvidas em todo o processo, que tem como produto final, a execução da música num veículo de comunicação. Assim, os donos de estúdios, produtores, programadores, os proprietários das emissoras e consequentemente seus anunciantes, foram os responsáveis pelo sucesso do empreendimento. Pergunta-

Já que, umas dedicam suas programações também para os artistas populares no Ceará e são tachadas de "bregas", porque as outras não veiculam as composições de intérpretes cearenses que dão maiores informações, tanto de letra como de melodia? Isso não iria afetar sua disputada audiência, além de oferecer mais oportunidade para o seu público jovem ficar sabendo das coisas novas que os músicos de sua terra estão fazendo, além de valorizar o talento local e ampliar sua divulgação.

Mesmo com as mais variadas tendências musicais, bem que os artistas que ainda permanecem no Ceará, podiam se unir em torno de uma coisa maior, como ocorreu ano passado no Festival de Cacimim. Esqueçamos o episódio da FAM e as sequelas causadas pela meteórica passagem pôr Fortaleza do Circo Voador. Como não existe movimento musical e sim movimentação isolada de pessoas ligadas à música, por que elas não tentam se organizar. Apesar das divergências, entre outras coisas, podia-se formar uma comissão para dialogar com os dirigentes das rádios no sentido da abertura de espaço para suas obras.

Na única emissora que já dedica programação para as artes e artistas da terra, seria exigido um tempo maior, além da promessa de veicular também composições registradas em fitas de rolo, com boa qualidade técnica. Desta maneira, uma maioria que ainda não chegou ao disco, passaria pelos critérios dos produtores que iriam encaixar as músicas de acordo com as necessidades e identificação com as propostas da sua variada programação, que esta semana foi invadida (no bom sentido) pelo pessoal de teatro. Deste modo, afica a sugestão para os artistas que ainda residem em Fortaleza e são ligados à música como Abídora Jamacaru, Adauto Oliveira, Alano Freitas, Alício Barroso, Amaro Pena, Amorocratas, Ana Fontes, Anastacia, André Mello, André Lopes, André & Cristina, Aparecida Silvino, Aroldo Aratijo, Aulo Silvio, Banda Oficina, Banda Scala, Bernardo Neto, Bufo-bufo, Budega, Caco de Vídro, Calé Alencar, Calvet, César Barreto, Clárcio, Chico Pio, Cláudio Costa, Cristiano Pinho, Díassia Martins, Dilson Pinheiro, Eduardo Braga, Edmundo Júnior, Elvis, Eudílio, Eugênio Leandro, Eugênio Matos, Fernando Abreu, Fernando Néri, Firmino Holanda, Francis Valle, Gel, Gerardo Gondim, Gigi, Gisele Castro, Glayerson & Washington, Guaracy Rodrigues, Harmonia, Idalina, Isaac Cândido, Izaira Silvino, Jabuti, João Batista, João Barbosa, João do Crato, João Monteiro, José Luciano Sá, Kátia Freitas, Jatim em Pô, Leninha, Leonardo & Leonel, Lourivaldo Vitorino, Luizinho Duar-te, Luis Fidélis, Luiz Sérgio, Luiz Miguel.

E mais, Mareza, Marclio Homem, Marcos Brito, Mariângela, Mário Tadeu, Marta Aurélia, Mary Braga, Myrla Münz, Nanan Lima, Nara Vasconcelos, Nilson Fiori, Ocelo, Olguinha, Oswald Barroso, Pádua Filho, Panticó, Parabá, Paulo Façanha, Pingo de Fortaleza, Régio & Rogério, Repressão X, Ricardo Augusto, Ricardo Bacellar, Rogério Franco, Ronaldo Lopes, Rosenberg, Cariá, Rossé Sabadá, Sergilário, Silvana Garcia, Syntagma, Tarcísio Lima, Tarcísio Sardinha, Tazzo Costa, Teté, Tim Fontes, Terezinha Silveira, Xerox Suburbana, Zé Carlos, Zé Eugênio e outros que a memória me falhou.

MATÉRIA 3. FONTE: Acervo de Adauto Oliveira.

FIM DE SEMANA

Vida & Arte

PRETTY BASKET
O CAFÉ DA MANHÃ
HOJE E SEMPRE
SEG. A SEX. 243.6917
SAB. E DOM. 318.1272

PRETTY BASKET
O CAFÉ DA MANHÃ
HOJE E SEMPRE
SEG. A SEX. 243.6917
SAB. E DOM. 318.1272

FORTALEZA—CE, SEXTA—FEIRA, 14/1/94

MADE IN CEARÁ

Show hoje à noite na Dragão do Mar lança CD com compositores e intérpretes da música cearense

FOTOS: DIVULGAÇÃO

Hoje à noite, às 22 horas, na esquina das Ruas Dragão do Mar e Boris, na Praia de Iracema, será lançado o CD *Compositores e Intérpretes Cearenses*. São 20 faixas que reúnem figurinhas carimbadas da música local, boa parte deles ainda inédita em disco (leia quadro nesta página). O lançamento faz parte da programação do projeto Iracema Porto das Artes, iniciativa da Secretaria de Cultura do Estado. O projeto serve de preparação para a implantação do Centro Cultural da Praia de Iracema, no chamado "Casarão dos Boris", com inauguração agendada para março deste ano. Em fase de licitação, o Centro prevê a inclusão de três salas de cinema, livraria, museu, além de servir de sede definitiva para a Casa de Cultura Raimundo Cela e a Escola de Artes do Ceará. A programação do Iracema Porto das Artes prossegue no próximo dia 19, no Bar Compasso, no calçadão da Praia de Iracema com show de Silvina Ribeiro, Petrúcio Maia, Bhiga e banda. O jornalista Ricardo Jorge colocou o CD *Compositores e Intérpretes Cearenses* para tocar e confere agora o resultado para os leitores do *Vida & Arte*:

RICARDO JORGE
Freelance para o *Vida & Arte*

Compositores e Intérpretes Cearenses — coletânea de 20 compositores e compositores cearenses. Lançamento em CD. A venda no Pátio da Micrompresa (Av. Monsenhor Tabosa, 777).

Não deixa de ser salutar ver que a produção musical do Ceará aos poucos está passando da era analógica para a era digital. Os defensores do CD sempre alegaram os mesmos motivos: qualidade do som bem melhor, maior vida útil do disco e, talvez o mais importante, a sua praticidade. Compre-se um CD, em qualquer parte do Brasil ou no exterior, sem problemas; ele cabe em qualquer canto da malha de um turista afiado por novidades.

Chutes à parte, a impressão passada por este CD coletivo é exatamente esta: um produto destinado aos turistas ávidos em adquirir qualquer produto (exóticos ou não) da terra. Somente isto explica (e justifica) dois fatos: o CD ser lançado justamente nas férias e, por falta de tempo (será?), não se ter imprimido "um mínimo" de encarte (letras, ficha técnica, músicos etc.).

Desinformação não é cultura. Por exemplo: quem vai saber que na faixa "Romance da Donzela", de Adauto Oliveira, há as participações especiais de Nonato Luiz e Dominguinhas? Resposta: quem tiver o álbum *Trem dos Bebedeiros* que traz a mesma faixa e a ficha técnica respectiva.

Tudo isso reforça a ideia das coletâneas: junta-se um punhado de músicas e tem-se um disco. Isso é de praxe no Brasil como um todo e representa um desrespeito tanto a quem compra um CD quanto a quem participa das músicas e não é citado ou divulgado corretamente. Dá raiva: por isso muita gente prefere os importados...

Mas deixemos as broncas de lado. O CD em questão tem seus méritos: consegue reunir boa parte da produção local e fornece um pequeno panorama do que está sendo feito no Ceará. O único risco talvez seja escolha dos participantes. Haverá gente perguntando pelos critérios de seleção, uma vez que outros artistas (Falcão, Célio Alencar, Raimundo Araujo e Ayla Maria) estão ausentes. Seria pelo fato de elas já terem seus próprios CDs? O que nos leva à velha questão: um encarte podia apresentar (e justificar) os integrantes do CD.

O disco inicia curioso. As faixas de Eugênio Leandro e Adauto Oliveira, que abrem o CD, pendem para um inusitado clima medieval, o que se torna interessante. Cria expectativas positivas para os iniciantes.

Para alguns artistas, o CD terá papel fundamental. É o caso de Parahyba, responsável por algumas das melhores momentos do CD: o forró "Cajulina" (uma ode ao líquido e ao caldo de cana) e a insólita "Alice no País das Bananaíras", parceria com Eduardo Braga, que mistura desproporcionadamente elementos erudiotos, cítricos, afro, rock, coral, psicodélica e de jingles. A melhor faixa do CD, no que toca à ossadia (produto raro nas prateleiras da vida).

Dilson Pinheiro também se dá bem ao misturar diversos elementos nordestinos (até os sons de pífaros de Caruaru) em "Saudade Boa", e na curiosa "Duende", e surpreende pela qualidade sonora à altura.

Marcos Brito derrota na interpretação de "Tendâncias" (é ele ou Djavan quem canta?), mas mostra segurança em "A Nolite", canção privilegiada tanto na boa letra quanto nos preciosos e delicados arranjos. Uma pequena pérola.

Luis Fidélis injeta ânimo e bom humor com "Na Ponta do Pé", meio Caribe, meio Nordeste, meio jingle para vender Aruba ou Curaçao. E Ana Fonteles soa meio Leila Pinheiro na charmosa "Pau dos Montes", de forte clima sessentista e sedutor.

Pena que as demais faixas não surtam o mesmo efeito de impacto e novidade no ouvinte: o resultado final poderia ter sido mais provocador e ousado (nos bons sentidos que as palavras necessitam). Mesmo assim, espera-se que outros CDs desta natureza surjam no Ceará. É melhor e só faz bem.

O CD E SEUS INTÉPRETES

Criatura (Eugenio Leandro)
Romance da Donzela (José Daniel e Adauto Oliveira)
Momento (Amaro Penna)
Do Amor (André Lopez e Cristina Francescatti)
Saudade Boa (Dilson Pinheiro)
"Noite do Rio" (Ana Fonteles)
Cajulina (Parahyba)
Espelho (Zé Fonteles)
A Nolite (Marcus Brito)
Na Ponta do Pé (Luis Fidélis)
O Dado (Chico Pio e Eugênio Leandro)
Eterno Laço (Amaro Penna)
Nordestina (André Lopez e Cristina Francescatti)
A Idade, o Tempo e o Espelho (Zézé Fonteles)
Alice no País das Bananaíras (Parahyba)
Tendâncias (Marcus Brito)
Pau dos Montes (Ana Fonteles)
Beija-Flor (Luis Fidélis)
Canção do Caminho (Adauto Oliveira)
Duende (Dilson Pinheiro)



Eugenio Leandro, cantor e compositor, interpreta "Criatura"



Ana Fonteles interpreta "Noites do Rio" e "Pau dos Montes"



Dilson Pinheiro interpreta "Saudade Boa" e "Duende"

MATÉRIA 6. FONTE: Acervo de Adauto Oliveira.

DIÁRIO DO NORDESTE
Fortaleza, Ceará — Domingo, 30 de janeiro de 1994

Caderno 3

VARIEDADES

Cantores criam núcleo de produção

ONucic nasceu especialmente da nossa necessidade de entrar no mercado, revitalizar nossa música depois desse período de turbulência que foi a Era Collor, quando se fechou espaços importantes para a gente", explica Eugênio. "É incrível como o País não há uma política cultural que dê ao artista no mínimo crédito para se realizar um produto. A gente não consegue sequer capital de giro para desenvolver planos na área artística", registra o cantor/compositor de Limoeiro do Norte, "somente a união da gente poderia ter gerado este primeiro CD. Nós precisamos de parceiros para nossos próximos projetos".

A união dos artistas em torno da proposta já gerou alguns shows em conjunto. "Agora, em vez de convidarem artista pra artistas, eles contactam o Nucic", testemunhou a própria Ana. Foi assim que a turma do Nucic já se apresentou no show da Campanha Ação pela Cidadania, no BNB-Clube em dezembro, no projeto Iracema Porto das Artes, e na festa de emancipação do município de Icapuí, semana passada. Enquanto isso, os artistas ainda discutem que rumo jurídico tomará o Nucic. Portanto, ainda não definiram que tipo de entidade o Nucic realmente vai ser - associação, cooperativa ou até mesmo um selo, uma gravadora independente.

O CD saiu numa primeira tiragem de 800 cópias, patrocinadas pela Secretaria de Indústria e Comércio. "As gravações foram todas bancadas pelos próprios artistas", lembra Marcos Britto. Com o CD nas mãos já em novembro, eles correram atrás para vender entre amigos e empresários a primeira remessa com o objetivo de bancar o segundo, que já



Ana Fonteles: Idéia a partir de conversas com Eugênio Leandro



Cristina Francescutti se lança agora em carreira individual



Marcos Britto já está com seu disco de estreia entre os projetos do Nucic

mil cópias, que é esta que chegou nas lojas. Além deste CD, a idéia do Nucic abriga outros projetos como o lançamento de discos individuais de Marcos Britto, Eugênio Leandro e Parahyba, entre os primeiros em pauta. Segundo eles, os projetos não se limitam aos artistas reunidos neste primeiro produto. "Queremos abrir o leque", contam.

Para o show de logo mais, os artistas do Nucic contam com direção artística da atriz e

hábito cantora Marta Sínia

Ficha técnica do CD

"Criatura" (Abidoral Jamacaru) com Eugênio Leandro
"Romance da Donzela" (Adauto Oliveira) com Adauto Oliveira e Josie Daniel
"Momento" (Amaro Pena) com Amaro Pena
"Do Amor" (André Lopez) com André Lopez & Cristina Francescutti
"Saudade Boa" (Dilson Pinheiro e Adauto Oliveira) com Dilson Pinheiro
"Nótes do Rio" (Cálio Silvio e Ricardo Alcântara) com Ana Fonteles
"Cajúna" (Parahyba e Bené Fonteles) com Parahyba
"Espelho" (Jabuti e Zézé Fonteles) com Zézé Fonteles
"Noite" (David Duarte) com Marcos Britto
"Na Ponta do Pé" (Luis Fidélis) com Luis Fidélis
"O Dado" (Chico Pio e Eugênio Leandro) com Eugênio Leandro e Chico Pio
"Eterno Laço" (Amaro Pena) com Amaro Pena
"Nordestina" (André Lopez e Léa Nassar) com André Lopez & Cristina Francescutti
"A Idade, O Tempo e o Espelho" (Zézé Fonteles) com Zézé Fonteles
"Alice no País das Bananeiras" (Parahyba e Eduardo Braga) com Parahyba
"Tendências" (David Duarte) com Marcos Britto
"Pau dos Montes" (Amaro Pena e Eugênio Leandro) com Ana Fonteles
"Beija-Flor" (Luis Fidélis) com Luis Fidélis
"Canção de Caminhão" (Fausto Nilo e Vicente Lopes) com Adauto Oliveira
"Duende" (Dilson Pinheiro) com Dilson Pinheiro

que ainda assume a apresentação do espetáculo. Cada intérprete deve interpretar três composições, não se limitando aquelas registradas no CD. A cantora Josie Daniel faz participação especial ao lado de Adauto Oliveira. E o sanfoneiro Luizinho Calixto ao lado de Dilson Pinheiro. Os cantores têm no acompanhamento os músicos Cristiano Pinho (guitarra), Luis Miguel (baixo), Tito Freitas (teclados), Luizinho Duarte (bateria) e Nilson Fiore (percussão).

Nucic tem três datas marcadas para apresentações no Quinta-feira de Música do Palácio da Microempresa, como forma de retribuir o apoio dado pelo Sebrae ao projeto.

Serviço:

"Compositores & Intérpretes Cearenses" - show de lançamento do CD comandado trabalhos dos artistas cearenses com Adauto Oliveira, Amaro Pena, Ana Fonteles, André Lopez, Chico Pio, Cristina Francescutti, Dilson Pinheiro, Eugênio Leandro, Marcos Britto, Parahyba e Zézé Fonteles. Participação: Josie Daniel e Luizinho Calixto. Direção: Marta Aurélia. Hoje, domingo, no anfiteatro do Parque Ecológico da Cidade (Bairro Papagaio), a partir das

ANÚNCIO 1. FONTE: Acervo de Adauto Oliveira.

O QUE FAZER EM  CASA terça-feira, 14/12/93

"ESCUITE ESTA CANÇÃO"

PONHA NA SUA VITROLA DISCOS
DO PESSOAL DA TERRA.

HOJE LANÇAMENTO DO CD

Compositores & Intérpretes CEARENSES

NA SEÇÃO DE DISCOS
DO ARTISTA DO CEARÁ.
PALÁCIO DA MICROEMPRESA.
AV. MONS. TABOSA, 777
19:00 HORAS

REALIZAÇÃO:
NUCIC (Núcleo de Compositores
e Intérpretes Cearenses)

APOIO:
SECRETARIA DE INDÚSTRIA E COMÉRCIO

SEBRAE
CE

ANÚCIO 2. FONTE: Acervo de Adauto Oliveira.

OUÇA ESTE ANÚCIO

nan Lima
Jô do Acordeon
Vários Autores
Forró e Lambada
Edmír
Lúcia Menezes
Paulo Roberto
Akório Ribeiro
Cão
Belchior
Ednaldo
Alta Tensão
Estação Aroeira
Jacinta Maria
André e Cristina
Jairzinho
Isopul
Francis Vale
João Carlos

DEPOIS DE OUVIR O ANÚCIO COMPRE O DISCO.

Em suas mãos o retrato cantado do melhor da produção musical do Ceará. Jazz, blues, forró, rock, lambada, músicas de gêneros variados temperados com uma pitadinha de malícia e muita competência. É o talento cearense em forma de disco. Você vai gostar. Tudo isso você encontra no Palácio da Microempresa na Monsenhor Tabosa, 777. Passe lá e compre uns discos.

SEBRAE
CE

Serviço de Apoio As Micro e Pequenas Empresas do Estado do Ceará - SEBRAE-CE.

GEAR
GOVERNO DO ESTADO

SECRETARIA
DE INDÚSTRIA
E COMÉRCIO

Todas às quintas-feiras,
música ao vivo no Palácio
da Microempresa,
compareça. É grátil.