

## **“A VIDA É MESMO ASSIM, ALGUÉM TEM QUE PERDER, PRA OUTRO ENTRAR NO JOGO...”:MIGRAÇÃO E CONSUMO DA MÚSICA BREGA NO CEARÁ (1978-1990).**

**LEONARDO LUAN ARAUJO SILVA \***

Ao pensarmos em estudos acadêmicos acerca da análise da música “popular” brasileira, músicos como Waldick Soriano, Odair José, Nelson Ned, dentre outros artistas identificados como “bregas” não costumam vir imediatamente a nossa memória. E quando analisamos a ditadura militar, especificamente o período que corresponde ao AI-5 (1968-1978), quais artistas identificamos nesse momento da história brasileira? Com certeza nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gonzaguinha e Geraldo Vandré viriam à lembrança como símbolos de luta e resistência frente à opressão política que o Brasil estava vivendo, momento conhecido popularmente como “anos de chumbo”. Pensando o contexto musical e social cearense, podemos identificar outra configuração, onde a música brega fica restrita em termos de consumo e reprodução.

Em fins da década de 1970, o contexto da música brega no Ceará se modifica, a partir de mudanças ocorridas no mercado musical brasileiro, influenciado pelas flutuações do conceito do que é popular. No artigo de Eduardo Vicente, publicado na Revista ArtCultura, temos um levantamento sobre o quadro de produção e consumo no âmbito brasileiro de 1965 a 1999. De acordo com o autor:

“Ao final da década de 1970, porém, renunciava-se a crise que iria interromper a trajetória ascendente da indústria já a partir de 1980, determinando mudanças significativas no cenário. Elas implicariam uma maior racionalização das atividades das empresas, que reduziram seus elencos e passaram a atuar mais decisivamente na exploração de novos mercados e no desenvolvimento de produtos destinados a nichos específicos.” (VICENTE, 2008: 106)

---

\* Graduando em História na Universidade Federal do Ceará. Bolsista de Iniciação Científica – CNPq. Orientador: Prof. Dr. Frederico de Castro Neves, Departamento de História, Universidade Federal do Ceará.

Não é apresentada de forma clara uma formulação sobre a mudança na indústria fonográfica brasileira, dado que o autor não se propõe a entender essas variações como parte de um processo histórico envolvendo as mudanças sociais e políticas pelas quais o país passou nas décadas de 60 a 70, de 70 a 80 e 80 a 90. O autor apresenta muitos dados sobre produção e ranking de discos, dividindo em segmentos musicais, como internacionais, românticas, pop-românticas e sertanejas, por exemplo. Porém, há muitas deficiências no trabalho por uma ausência de arquivos para acesso dos pesquisadores que englobem esse período, sendo o único arquivo utilizado por ele o Nopem (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado).

É necessário uma maior investigação a respeito das mudanças no âmbito cultural brasileiro nessas décadas, observando a própria variação do conceito de popular. Portanto, este trabalho tem o objetivo de iniciar uma discussão a respeito do processo histórico que levou a perda de espaço da música brega no cenário nacional, identificado com o eixo Rio/São Paulo e a migração desses artistas para áreas onde voltassem a ocupar um lugar de importância na música, sendo o Nordeste, em especial, o Ceará, o foco desta pesquisa.

No trabalho “Eu não sou cachorro, não” de Paulo Cesar de Araujo, uma das obras referência do tema, especificamente no capítulo “Tradição e modernidade (vertentes interpretativas da musica popular brasileira)” o autor vem discutir o “lugar” da musica cafona dentro de uma disputa de memória travada no campo cultural da nossa sociedade. A partir do estudo de autor, onde temos uma boa discussão no campo da memória utilizando autores consagrados como Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff e Michel Pollak, podemos compreender como se construiu parâmetros bem definidos para “taxar” o que viria a ser a nossa musica popular.

Partindo da análise que o Paulo Cesar faz, percebemos duas linhas interpretativas criadas nos anos 60 que tentam definir o que seria a nossa musica popular: a tradicional e a moderna. A primeira interpretação foi criada com a obra “Musica popular: um tema em debate” de José Tinhorão. Lançada em 1966, a obra veio em defesa da musica autentica, pura, “tradicional” em detrimento da “inovação” que a bossa nova estava pretendendo, sendo identificada a esta linha os sambistas pré-45 e os artistas que seguissem essa configuração musical.

A segunda corrente interpretativa veio como uma resposta a “tradicional”. Em 1968 é lançada “Balanço da bossa”, de Augusto de Campos que veio criticar o que ele chamou de “tradicional família musical”, ou seja, uma música atrasada, arcaica. Augusto de Campos defendia uma universalidade da música, a inovação, uma atualização, uma mescla de ritmos brasileiros com as conquistas musicais da época, especificamente o *jazz* e o *rock and roll*. A vertente moderna vai identificar os artistas da bossa nova e da MPB como representantes da “autêntica” música popular brasileira e, da mesma forma que a interpretação tradicional, os artistas que seguiram essa linha. E onde está a música “cafona” dentro dessa disputa pela legitimação e aceitação da interpretação do que viria a ser a nossa música popular?

Essas duas correntes apesar de, no começo serem antagônicas, irão se complementar enquadrando tudo o que seria música popular brasileira, ou seja, tudo o que não se encaixar nessas duas correntes interpretativas está fadado ao esquecimento, ou a não aceitação. A música brega não se encaixa em nenhuma, logo é relegada ao esquecimento. Isso retoma as discussões sobre memória levantadas por Paulo Cesar de Araujo a partir da análise de Halbwachs e Pollack, mostrando como as memórias coletivas promovem um “enquadramento da memória” na busca por legitimação e cristalização.

Na utilização do conceito de enquadramento de memória podemos ir além, fazendo uma análise a respeito de um dos maiores referenciais de cultura no Brasil a partir da década de 1960, o CPC, Centro Popular de Cultura. Essa instituição foi criada em 1962 por um grupo ligada a União Nacional dos Estudantes, UNE, com o objetivo de fazer uma “arte revolucionária”. Em trecho extraído da obra de Carlos Estevam, primeiro presidente do CPC, temos que:

“A cultura popular é uma forma legítima de trabalho revolucionário na medida em que tem por objetivo acelerar a velocidade com que se transformam os suportes materiais da sociedade. Quem faz cultura popular não pode nunca perder de vista aquela formulação de Guevara: por mais que se faça, no essencial a cultura permanece intacta enquanto não se toma o poder.” (ESTEVAM, 1963: 4-5).

A partir desse trecho, podemos perceber a reivindicação e a sustentação de que a cultura popular, entendida como arte, deveria ter um fim específico, de luta e formação de uma consciência revolucionária, em outras palavras, cultura popular estava ligada ao protesto

político e social. No campo da música, o brega não tinha uma conotação claramente reivindicatória, aos moldes do Centro Popular de Cultura, mas sim artistas como os já citados Chico Buarque, Caetano Veloso, Gonzaguinha, dentre outros. Podemos nos perguntar: quem fazia parte do CPC? Que locais sociais assumiam essas figuras? Até que ponto, suas formulações irão interferir na elaboração do que é cultura popular?

Vemos também na análise de Paulo Cesar de Araujo, outro aspecto do conceito de enquadramento da memória de Michel Pollak, um dos “elementos constitutivos da memória” que é o esquecimento. Sobre o esquecimento, Márcia Maria Mendes Motta fala que:

“É preciso, portanto, estar atento ao fato de que a memória se constrói na lembrança, mas também no esquecimento. Em outras palavras, o processo de construção de memórias implica escolhas entre os fatos do passado que, por alguma razão, determinado grupo considera que devem ser lembrados/rememorados; e, ao fazer escolhas, o grupo também sublima, oculta ou esquece outros fatos. Tal aspecto é de fundamental importância para delinear a relação entre passado e a história do tempo presente.”.(MOTTA, 2012: 27)

Dessa forma, o trabalho de memória feito pelo Centro de Cultura Popular atua em dois lados: o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. Sendo assim, só conseguimos identificar como música popular brasileira os artistas já citados nessa pesquisa. O outro lado, onde se encontram os artistas bregas, é o que deve ser esquecido como conceito de popular. Porém, sempre devemos levar em consideração quem molda esses conceitos e quem está sendo escutado na produção de trabalhos sobre música brasileira.

No artigo de Eduardo Vicente, os artistas tradicionalmente enquadrados como bregas, como Odair José, Waldick Soriano, Lindomar Castilho, Nelson Ned e Altemar Dutra, por exemplo, são colocados na categoria romântica, juntamente com uma variedade enorme de artistas, não ligados especificamente ao termo brega. Isso exprime a própria ambiguidade da cunhagem do termo “brega” que está estritamente relacionado ao conceito de cultura popular, ou seja, é difícil definir o que se encaixa nessa categoria. A respeito da delimitação do que é música brega, Vinícius de Souza, em seu artigo “Quem nomeia a música brega?”, nos fala que:

“O universo da música brega se apropriou de tantas culturas musicais que muitas vezes chega a se confundir com outros universos como a música sertaneja e o forró eletrônico, por exemplo, tornando-a difícil de ser definida com clareza e exatidão.” (SOUZA: 3)

Os números apresentados por Vicente mostram o declínio da música “romântica” em detrimento do crescimento acentuado de músicas internacionais no mercado brasileiro e, posteriormente, uma não renovação desses artistas, teses desse autor. Portanto, é mostrada uma perda de espaço no eixo Rio/São Paulo.

Retomando a questão da música brega no Ceará, ao logo da pesquisa muito pouco foi encontrado sobre o tema referente a esse período. Utilizando depoimentos orais, dentre eles, algumas entrevistas de artistas “cafonas” levantamos algumas problemáticas acerca da escassez de produção musical no estado e, após o término do período do AI-5, uma “migração” desses artistas para o nordeste, especificamente para o Ceará.

A história oral aparece nesse trabalho como um importante campo de investigação para a construção do pensamento histórico sobre o tema. Sobre a metodologia da história oral:

“(...) o testemunho oral representa o núcleo da investigação, nunca sua parte acessória, o que obriga o historiador a levar em conta perspectivas nem sempre presentes em outros trabalhos históricos, como as relações entre escrita e oralidade, memória e história, ou tradição oral e história; o uso sistemático do testemunho oral possibilita à história oral esclarecer trajetórias individuais, eventos ou processos que às vezes não têm como ser entendidos ou elucidados de outra forma (...).” (FERREIRA, 2012: 171)

Na busca por músicos que estivessem produzindo obras identificadas como “cafonas”, vemos um panorama de escassez desse tipo de música no Ceará, no período que compreende o AI-5 (Ato Institucional nº 5). Com as grandes gravadoras localizadas no eixo Rio de Janeiro/São Paulo, os artistas migravam para essas duas metrópoles em busca de reconhecimento e fama, já que nesse período a produção e divulgação musical estão ligadas à grande indústria fonográfica.

A produção musical no Ceará nos anos 60 e 70 era muito associada ao que se convencionou chamar de “música regional”, no caso, ao forró ou a artistas que surgiram nos festivais cearenses deste período, que ficaram conhecidos posteriormente como “pessoal do Ceará”. O apresentador e radialista Silvino Neves, responsável pelo programa de televisão

cearense Clube do Brega, falou em sua entrevista que “nós não tínhamos um seleiro de músicos(brega) aqui no Ceará, até porquê o Ceará, ele leva mais na base da mangofa, do leriado.”.

Como percebemos na fala, a falta de um “seleiro de músicos” se dá pela irreverência do cearense. Silvino Neves, como mais a frente poderemos ver, identifica a produção artística muito mais voltada para o humor e para o forró. Os termos utilizados pelo apresentador “mangofa” e “leriado”, que querem dizer, brincadeira, irreverência, conotam uma propensão a determinados estilos musicais à música “cafona”. Podemos compreender essa “irreverência” como um dos fatores da escassez de músicos com “características cafona” no estado?

E o que falar do consumo da musica brega no Ceará? Sobre o que se escutava nas rádios, no que diz respeito a musica “Cafona”, Silvino Neves fala que:

“Tinha muito dessas musicas na época. Era Waldick Soriano, era Claudia Barroso, Núbia Lafayette, Odair José a nível nacional. Aqui no Ceará nós tínhamos, como eu já falei, pouco seleiro. Aqui no Ceará sempre foi mais para humor e para o forró, nunca foi para a música romântica.”.

A partir da afirmativa do entrevistado, percebemos um consumo de artistas localizados, como já falado, no eixo Rio/São Paulo e a falta de músicos “bregas” cearenses. É difícil afirmar com certeza que esses artistas eram pouco consumidos no Ceará e estavam localizados somente no eixo Sudeste. Porém, como já foi falado, há uma carência de arquivos nesse sentido, onde não podemos concluir a respeito do consumo nacional exato.

Como dito anteriormente, esse cenário muda a partir do final dos anos 70. Percebemos uma “migração” espacial e mercadológica desses artistas tidos bregas, para o Nordeste, em específico para o Ceará. Waldick Soriano, Barto Galeno, Genival Santos, Carlos André, José Orlando, Claudia Barroso, são alguns nomes que residiram e mantiveram, por um determinado tempo, sua vida e sua carreira no Ceará. O que leva esses artistas a procurarem esse estado?

A partir dos anos 80 o mercado fonográfico, sustentado financeiramente pela música “brega” e respaldada pela MPB, está em um momento de renovação, uma busca por novos

elementos sonoros identificados ao “povão” e é na música conhecida como sertaneja que ele vai encontrar essa mudança. É aí que começa o declínio do mercado para a música “cafona”. Em entrevista, o cantor e compositor Augusto Cesar, que foi diretor da gravadora EMI nos anos 80 fala que:

“Nos anos 80, o mercado fonográfico tomou um outro formato completamente diferente do que vinha sendo lá pra trás, em termos de venda, de mídia, de gravadora. As músicas nacionais entraram com muita força no Brasil, porque o Brasil passou a ser uma representação de vendas de disco muito grande nos anos 80. O disco começou a vender um milhão. O “Muito estranho”, do Dalto, que foi um estouro enorme que vendeu um milhão de compactos, nunca tinha acontecido no Brasil. Um compacto naquela época que chamava compacto duplo, simples, vender um milhão. Então o investimento foi muito alto. O que acontecia era o seguinte: muitas vezes o brega, que era a música brega, sustentava a gravadora nas vendas, porque eram produtos que ninguém sabia o que era, que eram artistas que vinham lá de Manaus, do Amapá, mas que vendiam 150 mil, 200 mil, Reginaldo Rossi e muitos outros do estilo do Reginaldo que sustentavam muitos artistas que ainda não vendiam, que tavam começando a carreira ainda que eram da MPB, mas que tinham grande aceitação da mídia, que tocava nas rádios. Então o brega realmente abriu o mercado pro sertanejo. Ali foi que começou a ter esse toque de música popular e as gravadoras começaram a ver que aquilo dava retorno.”

A partir das palavras de Augusto Cesar, percebemos que há uma saturação do mercado e uma busca por novos ares. Podemos nos perguntar se é nesse movimento que os artistas buscam novos espaços de atuação profissional e acabam vindo para o Nordeste. O depoimento se relaciona diretamente aos números apresentados por Eduardo Vicente para levantarmos hipóteses sobre a migração desses artistas devido à perda do cenário nacional. Outro elemento que podemos destacar é o papel das gravadoras nesse processo.

Nesse sentido, retomamos à tese inicial das mudanças sobre o conceito de popular e a posição da música brega entre as décadas de 60 a 70, 70 a 80 e 80 a 90. O conceito ainda precisa ser desenvolvido na pesquisa, porém, as entrevistas no embate com a bibliografia, mostram as mudanças que a cultura sofre ao longo dessas décadas, nas palavras de Vinícius de Souza “Os elementos culturais são imprevisíveis e oriundos das mais diversas fontes.” (SOUZA: 4).

Em entrevista a uma emissora de televisão, Claudia Barroso fala que “no Ceará eu fui a mulher mais feliz que eu continuo a ser. Por que? Porque eu retomei minha carreira no

Ceará, eu estava esquecida.”. O cantor Waldick Soriano morou muito tempo em Fortaleza, chegando a gravar um documentário comemorativo de sua carreira no Teatro José de Alencar, dirigido pela atriz Patrícia Pillar, em 2007. Vemos uma retomada da carreira desses artistas que foram suprimidos pelas demandas mercadológicas da indústria da música.

Para além da saturação do mercado fonográfico, o que teria atraído esses artistas a migrarem para o Nordeste? E para o Ceará? Silvino Neves fala, sobre a retomada da carreira de Cláudia Barroso, que:

“o cearense, ele é muito generoso! Não sei se generoso ou carente. Aconteceu à mesma coisa com Genival (Santos), ele mora aqui a mais de 20 anos, Waldick (Soriano) só não fez morrer aqui... e daqui ele fazia shows pelo Brasil inteiro. Os empresários de fora vinham atrás, telefonando...”.

Será que podemos falar em uma “abertura” maior para a pluralidade musical por parte do cearense ou num “esquecimento reduzido” destes artistas por parte do público do Ceará?

A autora Márcia Motta fala no texto “História, memória e tempo presente” sobre a relação do historiador e sua percepção sobre o que ela identifica como amnésia social, ou seja, o ato de lembrar implica em um esquecimento, e quando se fala em grupos sociais existem, como fala a autora, “projetos de esquecimento” no qual é usado pelos mesmos como um mecanismo de defesa e manutenção para preservação de possíveis ameaças a um passado comum e de interesse coletivo.

Sobre a amnésia social e os mecanismos operantes para constituí-la Márcia Motta fala que:

“Assim, quando falamos de amnésia, devemos estar atentos às conjunturas históricas que explicam a maneira pela qual se operou o esquecimento de determinado acontecimento. É preciso atentar também para o fato de que, sendo a tarefa do historiador a deslegitimação de memória, tal operação implica resgatar as evidências e construir, para seu objeto de pesquisa, os conflitos de interpretações. Conflitos estes que, no seu conjunto, conferem algum sentido ao passado, para além do simples relembrar de determinados grupos.”. (MOTTA, 2012: 29)



Uma das dificuldades encontradas ao logo do trabalho é referente à escassez de uma bibliografia específica sobre o tema abordado. História e música, como já falado, sempre aparecem relacionados a determinados tipos de ritmos e conjecturas sobre a verdadeira musica popular, dentre os quais a música tida como cafonca fica à margem. A história oral auxilia nessa construção, porém se pensarmos que “a história oral é capaz apenas de *suscitar*, jamais de *solucionar* questões, ou seja, formula as perguntas, porém não pode oferecer as respostas”. Percebemos que, apesar de ser um valioso campo de estudo, não podemos deixar de lado as discussões teóricas que devem ser embasadas pela bibliografia.

A questão do consumo no Ceará ainda está em processo de investigação na pesquisa devido, como observado, à dificuldade de fontes sobre música. Diante dessa análise algumas perguntas ainda estão a ser desenvolvidas, mas é certo que a produção e consumo desses artistas “cafonas” atravessaram gerações e continuam a serem ouvidas em festas, bares, lares e nas universidades, local consagradamente da “música de protesto”, quer seja no Ceará ou em qualquer lugar do país. O estudo do consumo e da produção da musica brega revela e coloca em xeque o próprio conceito de popular e as significações culturais e sociais que esse termo possa conter para uma determinada sociedade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não: musica popular cafonca e ditadura militar**. 7ª edição, Rio de Janeiro : Record, 2010.

ESTEVAM, Carlos. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

FERREIRA, Marieta de Moares. **História oral: velhas questões, novos desafios**. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

FONTANELLA, Fernando Israel. **A Estética do Brega: Cultura de Consumo e o Corpo nas Periferias do Recife**. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

MOTTA, Márcia Maria Menendes. **História, memória e tempo presente**. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **Jovem Guarda e Música Brega: as brechas na “indústria cultural”**. Anais do XIII Encontro de História Anpuh-Rio, 2008.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento e silêncio**. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Vol. 2. n. 1, 1989, p. 3 – 15.

\_\_\_\_\_. **Memória e Identidade Social**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

SOUZA, Vinícius Rodrigues Alves de. **QUEM NOMEIA A MÚSICA BREGA?** In: <http://www.ecus.ihac.ufba.br/textos/quemnomeiaamusicabrega.pdf>. Acessado em: 10/06/2013.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo, 34, 1988.

VICENTE, Eduardo. **Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999**. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-104 121, jan.-jun. 2008.

## FONTES

### I – ENTREVISTAS.

- Entrevista com Augusto César nos estúdios da TV Diário no dia 10.01.2013.
- Entrevista com Silvino Neves no estúdio da rádio Verdes Mares no dia 07.01.2013.

### II – VIRTUAIS.

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL

11

- “Talentos em foko – Claudia Barroso – Docentes & Decentes”. Disponível em:  
<http://www.youtube.com/watch?v=VQCS8skjDy0>