



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA

RUBENS MARTINS DE ALBUQUERQUE FILHO

MOVIMENTO CABAÇAL
HIBRIDISMO, CONQUISTAS E BARREIRAS NO UNDERGROUND CEARENSE

FORTALEZA

2013

RUBENS MARTINS DE ALBUQUERQUE FILHO

MOVIMENTO CABAÇAL
HIBRIDISMO, CONQUISTAS E BARREIRAS NO UNDERGROUND CEARENSE

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda – do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas.

FORTALEZA

2013

RUBENS MARTINS DE ALBUQUERQUE FILHO

MOVIMENTO CABAÇAL
HIBRIDISMO, CONQUISTAS E BARREIRAS NO UNDERGROUND CEARENSE

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda – do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Liana Viana do Amaral
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Silas José de Paula
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Ricardo Jorge, por ser imediatamente solícito e extremamente prestativo quando convidado a orientar este trabalho, mesmo ciente do tempo de afastamento que fui forçado a manter da Universidade.

Aos membros da Banca Examinadora Prof^a. Dr^a. Liana Amaral e Prof. Dr. Silas de Paula, pelo concorrido tempo reservado a esta pesquisa e pelas diversas outras formas de colaboração e ensino.

À minha noiva (e dentro vinte dias esposa) Mirella Leite Pereira, por estar sempre como primeiro e incansável apoio nas horas mais difíceis e ser também a primeira a comemorar ao meu lado após cada conquista.

À minha família, especialmente aos que estiveram sempre ao meu lado em todas as horas, meus irmãos, Breno, Roberta e Andréa, minha mãe, Rejane, meu pai, Rubens. Aos meus pais “adotivos” Angela e José Luiz, pela incrível e incontável quantidade de vezes que estenderam as mãos e abriram as portas de casa sempre que precisei. Às minhas cunhadas-irmãs Larissa, Carminha e Mariangela. Aos meus tios Ivan e Leilá, que ajudaram prontamente e incentivaram sempre que foram solicitados.

Aos amigos que constroem a melhor parte desse caminho, vivida nos corredores, no diretório acadêmico e em outros ambientes de convivência da Universidade. Em especial aqueles que nunca se distanciaram, mesmo depois de tantos anos que passei longe do curso e de quaisquer atividades no meio acadêmico. Sem ordem de hierarquia: Osorio, Daniel, Arihel, Wanderson, Pedro, Aurimar, Guto, Bruno François, Joaquim, João Ernesto, Eduardo Campelo e outros(as) tantos(as).

Aos professores Adilson Nóbrega, Tadeu Feitosa, Nonato Lima, Riverson Rios, Inês Vitorino e outros tantos pelo nível de dedicação e qualidade do trabalho que dedicaram ou dedicam ao curso e à Universidade.

Aos funcionários do curso que se desdobram para atender as solicitações dos alunos dentro e fora das próprias atribuições.

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar a forma como o *Movimento Cabaçal* interagiu com os novos paradigmas impostos pela globalização e investigar os fatores preponderantes na criação do movimento, em suas escolhas estéticas, seu crescimento e dispersão. Formado no Ceará, nos primeiros anos do século XXI, apresenta uma proposta centrada na fusão de ritmos e estilos, voltada a um resgate de pretensões não acadêmicas da cultura popular cearense, ressignificando-a por meio da mistura com ritmos modernos e exógenos como o *rock*, a *soul music*, a música eletrônica e outros. Foi fortemente influenciado por outros movimentos como o *Mangue Beat*, de Recife, e a também cearense *Massafeira Livre*. Propunha-se a abrigar expressões artísticas de diversas naturezas, mas teve como expoentes e membros “fixos” as quatro bandas cearenses *SoulZé* e *Jumentaparida*, ambas fortalezenses, *Dr. Raiz* (de Juazeiro do Norte) e *Dona Zefinha* (de Itapipoca). Em seus trabalhos, ganharam destaque os temas regionais como a seca, a questão fundiária, a política, a religião, as lendas, personagens históricos, mitos e folgedos comuns a diversas regiões do estado. O *Movimento Cabaçal* trouxe o patrimônio cultural cearense para um intenso e recíproco diálogo com os referenciais globalizados da cultura *pop*, e nesse caminho lidou com vitórias e derrotas, admiração e preconceito, e a despeito de quaisquer rótulos, deixou uma inegável herança que também será lembrada e discutida ao longo deste estudo.

Palavras-chave: Movimento Cabaçal. Hibridismo. Regionalismo. Fusão. Globalização. Políticas culturais. Dr. Raiz. SoulZé. Dona Zefina. Jumentaparida.

ABSTRACT

This research aims to examine how the Movimento Cabaçal interacted with the new paradigms of globalization and investigate the important factors in its creation process and aesthetic choices, growth and dispersal. Formed in Ceará, in the early years of the 21th century, presents a proposal centered on the fusion of rhythms and styles, geared to a redemption of non-academic pretensions of Ceará popular culture, giving new meaning to it by mixing with modern and exogenous rhythms like rock, soul music, electronic music and more. It was heavily influenced by other movements such as Mangue Beat (from Recife), and Massafeira (also from Ceará). It was proposed to house artistic expressions of various kinds, but had, as main and fixed members, the bands SoulZé and Jumentaparida, both from Fortaleza, Dr. Raiz (Juazeiro do Norte) and Dona Zefinha (Itapipoca). In their compositions, gained prominence regional issues such as drought, the land distribution issue, politics, religion, legends, historical characters, myths and folklore common to several regions of the state. The Movimento Cabaçal brought Ceará cultural heritage for an intense and reciprocal dialogue with globalized pop culture references, and in this way dealt with wins and losses, admiration and prejudice, and despite of any labels, left an undeniable legacy that will also be remembered and discussed throughout this study.

Keywords: Movimento Cabaçal. Hybridism. Regionalism. Fusion. Globalization. Culture politics. Dr. Raiz. SoulZé. Dona Zefina. Jumentaparida.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	SERTÃO, NORDESTE, MUNDO	14
1.1	O contexto e as origens do <i>Movimento Cabaçal</i>	14
1.2	As raízes e influências	22
1.2.1	<i>Entre pífanos, guitarras, alfaias e zabumbas</i>	22
1.2.2	<i>O movimento Mangue Beat</i>	28
2	FRAGMENTOS DO CANGAÇO	32
2.1	Os cangaceiros	48
2.1.1	<i>Dr. Raiz: arrebatção cariense</i>	48
2.1.2	<i>Jumentaparida: o mundo encontra o sertão</i>	51
2.1.3	<i>Dona Zefinha: cena e música na caatinga</i>	56
2.1.4	<i>SoulZé: tambores à peleja</i>	59
3	SEMENTES AO CHÃO	64
3.1	A herança do Movimento Cabaçal	64
3.2	As barreiras impostas ao longo dos anos	67
3.2.1	<i>Modernidade “Gasosa”</i>	68
3.2.2	<i>As políticas públicas</i>	72
3.2.3	<i>A disputa pelos espaços</i>	78
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
	REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

Consolidou-se nas grandes capitais do Brasil, com mais intensidade a partir das décadas de 60 e 70, uma forte influência de estilos musicais estrangeiros sobre os jovens de pelo menos duas ou três gerações. Entre as vertentes mais presentes no país a partir desse período, podemos destacar estilos como o *rock*, o *punk*, o *funk*, o *soul*, além de alguns outros em menor escala. Nas décadas de 80 e 90, seguindo o exemplo da geração anterior, muitos dos jovens e futuros artistas carregaram essa bagagem cultural, que não necessariamente fora formada pelo que se ouvia em casa, para a composição de suas identidades, determinando mudanças que refletiam diretamente nas suas atitudes, formas de expressão e interação com a sociedade. Espelhando-se em ídolos dentre os quais se destacaram os do *rock* e do *punk* de origens britânica e americana, muitos desses adolescentes fundaram as próprias bandas depois de aprenderem essa música “importada” e incorporarem novas identidades inspirados naquilo que viam e ouviam, na produção gerada por esse mercado crescentemente globalizado de discos, videocliques, festivais e turnês. Esse processo pôde ser observado especialmente entre os adolescentes das cidades de São Paulo (SP), Brasília (DF) e Belo Horizonte (MG), que durante esse período assimilaram todo esse impacto de novas influências e formaram bandas lendárias do *rock/punk* nacional, tais como *Capital Inicial*, *Plebe Rude*, *Legião Urbana*, *Titãs*, *Ira!*, *Sepultura*, *Ratos de Porão*, *Garotos Podres* e outras¹.

Não tardou a aparecer, até mesmo em cidades pequenas ou interioranas, um número considerável de bandas *covers*². Aos poucos, os músicos aprenderam a cantar também em inglês e a tocar os ditos instrumentos “alheios às tradições brasileiras” como a guitarra elétrica (incluindo pedais de efeito e outras “novidades”), o baixo e a bateria, com dedicação e habilidade consideráveis. Além disso, reproduziram ou adaptaram nesse processo toda a carga ideológica e estética que estava associada a cada banda em que se inspiravam. Muitas dessas novas bandas locais adotaram nomes inspirados em músicas das bandas que copiavam, além de reproduzir o vestuário, o comportamento e até alguns cacoetes dos ídolos. Nada

¹ Para maiores detalhes do processo e do contexto que deu origem a algumas dessas bandas, ver o excelente documentário *Rock Brasília: Era de Ouro* (2011), de Vladimir Carvalho.

² A palavra *cover* refere-se a bandas ou artistas que tocam ou regravam as músicas de seus ídolos e eventualmente reproduzem também as roupas e trejeitos dos artistas originais, como forma de prestar tributo.

disso, até então, era visto por esses mesmos jovens como “ameaça” ou alienação contra as culturas populares tradicionais de suas terras natais e os respectivos mestres antepassados que as fundaram e perpetuaram. Havia, em torno desses novos movimentos, como sempre houve desde as primeiras décadas do processo, críticos ferrenhos a essa postura dita alienante de adotar o que vinha de fora, principalmente nos círculos da MPB (música popular brasileira) e nos blocos mais conservadores e puristas dos redutos culturais sociedade, um dos quais chegou ao ponto de levar às ruas uma polêmica *Passeata Contra a Guitarra Elétrica*, em 1967. Mesmo esses críticos não tinham tanta coerência sobre o que pensavam a respeito dessa entrada de elementos estrangeiros na cultura brasileira, e muitos deles acabaram mostrando-se contraditórios ao aproveitar um ou mais desses elementos nos trabalhos que tinham feito ou viriam a fazer. Gilberto Gil, que esteve ao lado de Elis Regina na primeira fila dessa passeata, apareceria cantando apenas dois meses depois em meio às guitarras elétricas da banda *Os Mutantes*, no *III Festival da Música Popular* (TV Record, 1967). Junte-se a isso o fato de Gil ser fã da lenda da guitarra Jimmy Hendrix, fonte inspiradora inclusive para o seu violão. Diversos outros nomes da MPB que eram contra essa suposta “alienação da juventude brasileira” vieram, posteriormente, a reproduzir as influências e sucessos da *Jovem Guarda* e do *Tropicalismo*, vertentes musicais que carregavam entre suas principais influências o *rock* britânico e/ou americano. A própria Elis Regina, por exemplo, flertaria com o *Tropicalismo* e o multiculturalismo³ em um álbum de 1970, chamado *Elis Em Pleno Verão*.

Da segunda metade dos anos 80 até a primeira dos anos 90, foi possível perceber os efeitos desse processo em várias regiões do país, mais especificamente nas capitais ou grandes centros urbanos. Com o reforço, sobretudo, do sucesso estrondoso de bandas americanas, inglesas e de alguns outros países, notava-se um crescimento exponencial do número de bandas *covers*, fã-clubes, produtos de moda e de *merchandising*⁴ associados aos maiores sucessos internacionais do *rock*, *punk* e, mais adiante, de derivações desses estilos como o *heavy metal*, o *hard rock*,

³ A noção de multiculturalismo (ou pluriculturalismo) compreendida nesta pesquisa é exatamente a adotada por Canclini (1996). Representa a coexistência e a crescente interação e troca de referências entre diversas matrizes culturais em um mesmo ambiente ou contexto social, muitas das quais estarão deslocadas de suas origens tradicionais e reproduzidas, assimiladas e ressignificadas em novos centros culturais.

⁴ Entenda-se por *merchandising* a inserção comercial em áudio ou vídeo no contexto de quaisquer programas de TV ou filmes no cinema, com base no que especifica KOTLER (2006: 576).

o *grunge*, o *hardcore*, o *emocore* e outros. A indústria do entretenimento percebeu a oportunidade diante do imenso público que estava formado. A partir de então, observava-se nas TVs, mídias impressas, rádios e boates ou casas noturnas, uma espécie de rodízio entre os principais nomes e hits internacionais da vez. O potencial comercial dessas estrelas da música era aproveitado amplamente até mesmo no cinema. Sucederam-se lançamentos emblemáticos, como o filme *Labirinto* (1986), com David Bowie, e *Moonwalker* (1988), com Michael Jackson. Explorava-se também o poder dessa associação em filmes de outros gêneros, a exemplo de *Huey Lewis and the News*, banda norte-americana que teve destaque na trilha sonora (e o vocalista no elenco) do primeiro filme da aclamada trilogia *De Volta Para o Futuro*, em inglês: *Back to the Future* (1985). No início dos anos noventa, outro exemplo dessa “sinestesia” entre música e cinema foi a presença de um estrondoso sucesso do *rock* na época, a música *You Could Be Mine*, da banda *Guns N’ Roses*, no filme de ação *Exterminador do Futuro 2*, em inglês: *Terminator 2: Judgement Day* (1991), como produto de uma parceria que rendeu ainda o uso de algumas cenas e da própria estrela do filme, Arnold Schwarzenegger, no videoclipe da banda criado para essa música. Incontáveis exemplos poderiam ser listados além dos mencionados acima, reforçando o poder que a música assumira nesse período como produto global de entretenimento. Os ídolos do *rock* de outrora haviam se fundido aos maiores produtos da mídia global, o que não era, obviamente, uma ideia inédita, mas eles passaram a ser explorados com intensidade e sucesso sem precedentes nas mais bem sucedidas criações do cinema, da TV, da moda e em outras situações, muitas vezes inusitadas, de *merchandising*.

Passada a primeira grande “onda de impacto”, que gerou um deslumbramento imensurável em torno dessas novas referências da música internacional agora fortemente massificada em nível global, muitos dos pequenos grupos ou bandas brasileiras começaram a cair numa espécie de paradoxo. Suas fontes artísticas de inspiração - que haviam trazido tanto aprendizado musical, diversão e até mesmo novas identidades - passaram a privar-lhes indiretamente de espaço nos palcos, rádios, TVs e em tantos outros meios dos quais um artista precisa dispor para dar visibilidade a um trabalho autoral. Alguns artistas nacionais já haviam conquistado espaço considerável e respeito internacional mesmo depois de superada a fase do *cover*. Todavia, milhares de outras bandas locais não

conseguiam sequer dar os primeiros passos nesse sentido, apesar de passarem também da fase de “aprendizado e imitação” para o que se tem no senso comum como “amadurecimento artístico”, a produção de material com autoria própria e personalidade musical constituída. O grande entrave para a maioria delas foi que várias outras bandas locais seguiram explorando exclusivamente o lucrativo e incessante mercado de *covers*, e como elas sempre atraíam um público cativo e numeroso com os sucessos internacionais que tocavam (e a essa altura alguns nacionais), tinham total preferência nas casas noturnas e junto aos produtores de eventos e festivais. A concorrência era também desleal em outros meios fundamentais a todo artista que dá os primeiros passos como compositor. Eram as bandas que tinham a música puramente como trabalho ou negócio, e que não buscavam fazer dela um meio de criação e expressão pessoais, bastava-lhes a reprodução do que fosse sucesso no momento e o retorno financeiro seguro que isso proporcionava. Fizeram-se perceber então os efeitos “colaterais” que a *indústria cultural* e a *cultura de massas* eram capazes de gerar sobre pequenos artistas locais num contexto crescentemente globalizado.

Na cena cultural do estado do Ceará, essa realidade estava reproduzida em termos idênticos, variando apenas a proporção dos acontecimentos. Eram grupos pequenos, porém com os mesmos dilemas e contradições, as mesmas dificuldades em lidar com o jogo de identidades que passara a existir, artistas que tinham superado há algum tempo a etapa do *cover* e aprendido a desenvolver todo um trabalho de criação, mas que esbarravam sempre na resistência dos empresários do entretenimento quando buscavam espaços para shows e apoios para a gravação de álbuns. Envolvidas nesse processo desde o final dos anos 90, algumas bandas cearenses cresceram dentro desse cenário e compartilharam alternativas, recursos e ideias para superar por algum tempo diversas dessas barreiras.

No início dos anos 2000, tomava forma no Ceará uma união de bandas que incorporavam elementos regionalistas em seus trabalhos, uma influência estética comum a todas adotada sem que houvesse premeditação, mas percebida pelos membros dessa parceria como forma de contrapor a realidade massificada e homogeneizante em que se inseriam e de construir identidades não necessariamente conservadoras ou puristas, que aproveitassem as influências

globais de cada um, porém abrindo um diálogo com influências que eram tradição na cultura regionalista. Essa parceria, originada em meio a diversos acontecimentos na cena cultural de Fortaleza, idealizada por quatro bandas cearenses, teve como berço um conjunto de produções culturais batizado de *Movimento Cabaçal*.

As bandas que compunham esse movimento traziam na bagagem um aprendizado anterior sobre partilhar entre si recursos, equipamentos, contatos, ideais, apoios, além de somar os fãs que já possuíam e o conhecimento de mercado até então adquirido, de forma que obtiveram diversos êxitos e derrotas ao longo de aproximadamente cinco anos (1998-2003). Compunham ainda essa “bagagem” a forte influência musical e a inspiração pelo sucesso daquilo que já se tornara realidade no estado de Pernambuco, com uma força e reconhecimento imensos (inclusive internacionais), a partir do trabalho do também multicultural e regionalista *Movimento Mangue Beat*. As bandas cearenses ligadas ao *rock*, de um modo geral, aprenderam cedo que seria preciso união para que tivessem algum espaço, e o exemplo do *Mangue Beat* serviria para reforçar essa noção. Especialmente ao longo dos anos 90, uma associação de bandas locais assumiu papéis fundamentais para a realização de diversos festivais e outros eventos que fortaleceram bastante algumas bandas cearenses. Era a chamada “Associação Cultural Cearense do Rock”, mais conhecida como ACR.

Com os olhares sobre os conceitos inspirados pelo *Mangue Beat* e o aprendizado proporcionado pelas reuniões e a ajuda mútua dentro da ACR, o *Movimento Cabaçal* cresceu sobre uma base consistente e amadurecida, incorporando traços cativantes e instrumentos da música e de outras tradições locais, alcançando o ápice e o declínio num intervalo relativamente curto de tempo, que se estendeu aproximadamente entre os anos de 2001 e 2006. O propósito fundamental das bandas que compunham o movimento, cuja origem será exposta mais detalhadamente adiante, não era exatamente o de pesquisar a fundo e fazer um registro acadêmico, purista e absolutamente fiel das culturas populares da região, mas o de conciliar essa riqueza cultural com as influências que absorveram ao longo da formação artística de cada uma. Caracterizava-se, de certo modo, como um meio de “sobrevivência”, diferenciação e reação ante os impactos da globalização e da massificação cultural que se impunham na época. Em torno desses anseios comuns, as bandas *Jumentaparida*, *Dr. Raiz*, *Dona Zefinha* e *SoulZé*

uniram-se e procuraram a construção de um contraponto a outros grupos de artistas locais, que limitavam-se a reproduzir o que fazia sucesso no mundo como forma de garantir aceitação, rentabilidade e preferência em todos os palcos da cidade. Essa parceria, intitulada de forma ampla como *Movimento Cabaçal*, abrangeria ainda oficinas de artes plásticas, teatro, dança, percussão, além de debates e palestras.

O objetivo da presente pesquisa é compilar, atualizar e analisar sob um novo enfoque – à luz dos principais conceitos sobre globalização, indústria cultural e identidade – as ideologias, trabalhos, objetivos, argumentos e eventuais dilemas de cada banda dentro do *Movimento Cabaçal*, a fim de esclarecer, através dessas interações, quais foram para cada banda as principais realizações e dificuldades encontradas no caminho que percorreram e quais teriam sido, eventualmente, os principais fatores que permearam o surgimento, o auge e a dispersão do movimento⁵. Além de compilar informações já anteriormente levantadas por outros trabalhos acadêmicos e publicações periódicas, buscaremos sempre correlacionar, atualizar e discutir sob um novo ponto de vista (parcialmente embasado em vivências pessoais dentro dos próprios eventos e outras reuniões dos artistas e produtores do movimento) os diversos assuntos abordados em cada tópico.

No primeiro capítulo, o *Movimento Cabaçal*, suas influências e seu contexto histórico serão descritos e sobrepostos, a fim de esclarecer quais teriam sido as principais forças que levaram à formação, ao crescimento e à dispersão do movimento.

No segundo capítulo, os principais conceitos de estudos socioculturais clássicos e contemporâneos e serão empregados na análise dos processos que levaram à criação do movimento e sobre quais deles seus argumentos teriam se apoiado, ou contra quais teria se contraposto. Complementando a descrição das identidades de cada banda, serão apresentadas análises resumidas das escolhas estéticas percebidas nas principais produções de cada uma.

O terceiro capítulo buscará traçar um rápido panorama sobre a herança deixada pelo *Movimento Cabaçal*, discutir três das principais dificuldades que permearam suas batalhas, conquistas e derrotas, e observar em que sentido esses obstáculos teriam (ou não) se modificado até a época desta pesquisa.

⁵ A dissertação de mestrado em políticas públicas, elaborada por Jane Meyre Silva Costa, então mestranda em políticas públicas e sociedade pela UECE, levantou o debate em torno do papel que os órgãos públicos e as políticas de incentivo à cultura desempenharam nesse processo.

1 – SERTÃO, NORDESTE, MUNDO

Num primeiro momento, configura-se essencial descrever e analisar, do modo mais abrangente e completo possível, o contexto onde foram formados o movimento artístico que será objeto deste estudo, as bandas e artistas que o compunham, além de discutir as principais influências, correlações, fenômenos e ideologias, a fim de compreender o cenário sociocultural que serviu de palco para que os acontecimentos que se seguiram tomassem forma.

Servirão de fundamentação para o que será exposto nesse capítulo algumas das principais noções consideradas clássicas de assuntos-chave para contextualizar e compreender o tempo, a sociedade e os hábitos sob os quais buscaram ganhar forma, conteúdo e sucesso os artistas que idealizaram o chamado *Movimento Cabaçal*.

1.1 - O Contexto e as origens do *Movimento Cabaçal*

Nos planos nacional e internacional, o cenário era de intensa movimentação em torno dos produtos e meios inseridos na sociedade brasileira pela então recente revolução tecnológica, resultante das últimas etapas do processo de globalização⁶, que se desenvolvia a passos largos desde os anos 40 e ganhou forte impulso ao longo dos anos 80 e 90.

A ideia de produção em série, repetitiva, e do consumo massivo de repertórios culturais, à semelhança de processos de produção em larga escala de quaisquer bens de consumo do capitalismo industrial, será sempre mencionada neste trabalho em consonância com os conceitos propostos pela Escola de Frankfurt, através de Adorno e Horkheimer, em seus estudos acerca da “cultura de massas”. A expressão posteriormente evoluiu para “Indústria Cultural”, procurando deixar clara a noção de que os meios de produção não eram próprios da massa, e sim da indústria⁷, “[pois] estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como

⁶ Apesar de estar definida nos trabalhos de Ortiz (1994a, p.29) uma separação de significados para os termos Globalização – empregado pelo autor nos sentidos econômico e tecnológico do processo – e Mundialização – voltado às questões socioculturais – esta pesquisa fará, indistintamente, o uso do primeiro termo para se referir a todos os fenômenos, de modo que essa separação não se revela como fundamental para as questões que serão expostas.

⁷ Neste trabalho, porém, ambas as expressões serão empregadas indistintamente.

uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1969). Era uma forma de criticar ferrenhamente o sistema de produção massiva que tirava, tanto das artes eruditas quanto populares, o verdadeiro sentido e as riquezas de trabalhos originais⁸.

Os conceitos iluministas acerca de sujeito e identidade estavam cada vez mais distanciados da realidade. Passavam por intensas transformações os antigos processos que, dentro das teorias e análises sociológicas clássicas, eram responsáveis pela lenta formação e evolução da identidade de cada sujeito. A própria noção de identidade única e relativamente estável, constituída por longos e graduais processos de convivência e interação em sociedade, perdia espaço ante a profusão de repertórios ideológicos que emergiam e se entrelaçavam na formação dos sujeitos das novas gerações⁹.

Cabe destacar, essencialmente, que a reboque dos efeitos político-econômicos e tecnológicos, as estratégias globalizantes determinavam profundas transformações socioculturais nos estados-nações neoliberais que então escancaravam as fronteiras para o mercado global. As novas relações comerciais abrangiam com especial interesse o ramo de entretenimento, e o trânsito internacional de bens culturais encontraria uma verdadeira explosão de volume e alcance, de modo que – ao passo que produtos estrangeiros invadiam os espaços nacionais – esboçava-se para os artistas locais a possibilidade de transformar seus trabalhos para ultrapassarem as fronteiras mais distantes. Sobre essas novas divisões de meios e poderes, estabelece o sociólogo inglês Anthony Giddens:

Está o Estado-nação se tornando uma ficção [...] e o governo obsoleto? Não, mas seu formato está sendo alterado. A globalização ‘afasta-se’ do Estado-nação no sentido de que alguns poderes que as nações costumam possuir, inclusive aqueles que são subjacentes à administração econômica keynesiana, foram enfraquecidos. No entanto, a globalização também ‘empurra’ – ela cria novas demandas e também novas possibilidades para a regeneração de identidades locais. [...]

A soberania já não é uma questão de tudo-ou-nada, se é que já o foi: as fronteiras estão se tornando mais imprecisas do que costumavam ser [...]. (GIDDENS, 1999, p.41-42)

⁸ Não é objetivo desta pesquisa, entretanto, aprofundar as mesmas críticas ou fazer um contraponto aos processos mundiais de produção cultural em série, nem de analisá-los em profundidade ou desconstruí-los.

⁹ O aprofundamento da discussão acerca dos efeitos da globalização sobre as a noção de sujeito e identidade(s) será reservado ao capítulo 2.

Com o esmaecimento das fronteiras e barreiras culturais, crescia exponencialmente uma efervescência no universo artístico dos anos 90, ao passo que evoluíram e se difundiram novos meios de acesso fácil e imediato aos patrimônios culturais de dentro e fora do país. A *internet* brasileira não era, ainda, uma realidade concretizada em termos de velocidade de acesso, qualidade técnica e democratização. Já se verificava, contudo, uma facilidade imensamente maior em ter acesso a repertórios de música, vídeos e outras expressões culturais, através dos *downloads*¹⁰ de arquivos em formato *mp3*¹¹ e de outros materiais em *blogs* e *sites* dos próprios artistas, de fãs, jornais, revistas e outras fontes. Como consequência desse cenário, intensificou-se sobremaneira (no sentido de ampliar o fôlego de um já estabelecido processo neoliberal de intercâmbio econômico e cultural) a influência de bens de consumo e culturais estrangeiros sobre os jovens artistas brasileiros em todos os estados, capitais e mesmo cidades menores.

Durante este período, conseqüentemente, consolidou-se uma intensa expansão sobre o mercado cultural, tanto nos processos de produção quanto de difusão e consumo. Seguindo-se às revoluções em torno do advento do rádio e posteriormente da televisão, essa era uma espécie de terceira “explosão” em termos de alcance e velocidade de acesso à informação no mundo, provocada pelos primeiros passos da internet. Ortiz (1994) considera que essa massificação do acesso altera os limites que havia anteriormente entre o que se considerava “erudito” e “popular”.

O advento da sociedade industrial nos colocou frente a uma força que tende a ser hegemônica no campo da cultura. No caso brasileiro percebemos essa tendência quando comparamos os anos 40 e 50 ao desenvolvimento da indústria cultural na década de 70. A relação de intercâmbio e cumplicidade que havia entre a esfera de produção restrita e a ampliada é revertida. (ORTIZ, 1994a, p.147).

O volume de acesso e absorção da produção cultural global tornara-se gigantesco. Revia-se a noção de “produção em larga escala”, mesmo quando comparada à dos primeiros anos após o lançamento do *compact disc* ou *CD*, mas

¹⁰ A troca de arquivos via *internet* era, até então, carente de legislação brasileira específica que permitisse um controle mais rigoroso e restrições claras sobre a distribuição de música e outras informações artísticas na rede mundial.

¹¹ Formato de música em arquivo digital comprimido que teve uma explosão de popularidade e uso ao longo dos anos 1990 e proporcionou novos padrões de distribuição e acesso a esse tipo de material.

especialmente mais veloz e intensa se comparada à era do disco de vinil ou *LP*. Nestor Garcia Canclini, ao explorar relações entre globalização e cultura, sugere:

Os dilemas do pluriculturalismo não se reduzem neste fim de século a conflitos multiétnicos nem à convivência de regiões diversas dentro de cada nação. As formas de pensamento e de vida constituídas em relação a territórios locais ou nacionais são só uma parte do desenvolvimento cultural. Pela primeira vez na história, a maioria dos bens e mensagens que se recebem em cada nação não foi produzida em seu próprio território, não surge de relações peculiares de produção nem traz em si, portanto, signos que a vinculem exclusivamente a regiões delimitadas. Bens e mensagens procedem, agora, de um sistema transnacional descentralizado, de produção e difusão. (CANCLINI, 1996, p.231-232)

Sob um primeiro impacto, esse “novo mundo” que agora encontrava-se ao alcance de artistas e públicos locais possibilitaria o acesso – em quantidade e velocidade sem precedentes – a toda uma vasta produção artística mundial, que além de entretenimento, seria ressignificada como influência e aprendizado incorporado à formação artística de cada músico ou banda.

O segundo momento, entretanto, revelou um caráter paradoxal dessa nova realidade. As mesmas velocidade e facilidade de acesso à produção cultural estrangeira que aproximaram intensamente o mundo aos olhos e ouvidos dos artistas haviam proporcionado também o domínio dessas novas produções globais sobre os hábitos e preferências dos públicos locais.

Surgiria daí o dilema que passou a pautar os planos e ações de praticamente todos os artistas independentes¹² do estado e até mesmo dos de relevância nacional, que a partir de então precisariam – com seus trabalhos autorais – encarar o desafio de retomar os espaços culturais progressivamente ocupados pelas “novidades do mundo”. Em detrimento dos mesmos ídolos que haviam servido de inspiração e influência, seria preciso convencer o público a dar prioridade à produção artística local.

Sob a égide do capital, que passara a dispor de novos e poderosos meios para assumir um caráter onipresente e onipotente dentre os meios e iniciativas da produção cultural, esse objetivo revelava-se especialmente mais desafiador. Mais

¹² Depreende-se de todos os usos do termo “independente” nessa pesquisa a ausência de vínculos contratuais entre os artistas e os grandes empresários ou gravadoras da indústria cultural. Não fica estabelecida, portanto, qualquer relação com a estética *indie*, que define um gênero presente em diversos campos artísticos da contemporaneidade.

extenuante ainda, conseqüentemente, configurava-se a busca por rentabilidade e credibilidade junto aos empresários do cenário cultural local. Era preciso dar mais viabilidade econômica aos shows, festivais e outros eventos que optavam por dar espaço para as produções locais, o que dependia diretamente da capacidade de reunir grandes públicos e garantir que patrocinadores privados alcançassem a exposição desejada para suas marcas ou produtos.

A interferência crescente do capital globalizado em cenários culturais locais não poderia, contudo, ser “demonizada” em todas as circunstâncias. Por iniciativas de grandes marcas multinacionais, tomaram forma alguns festivais voltados à música autoral e independente em Fortaleza. O *Festival Sprite Sounds* (2000), por exemplo, reuniu um número considerável de bandas e montou uma grande estrutura no estacionamento do *Shopping Iguatemi*. Era uma disputa nacional que envolvia uma série de prêmios, sendo a fase local disputada e vencida por um dos futuros fundadores do *Movimento Cabaçal*, a banda *Jumentaparida*, posterior quinta colocada nacional. Há ainda exemplos atuais, como o *Greenday Eco Festival*, evento que também abre grande espaço aos artistas locais e é promovido por uma marca nacional de sucos¹³.

Mesmo que a presença das tradições populares seja real, ela só pode se exercer enquanto fato local. Sabemos que não existe uma, mas um conjunto fragmentado de culturas populares, cujo raio de ação é curto-circuitado pelo Estado-nação e pelas indústrias culturais. As festas, o artesanato e os divertimentos são perpassados pela totalidade das relações capitalistas. A tradição é penetrada, e modificada, nos seus elementos essenciais. (ORTIZ, 1994b, p.184)

Procurando evitar que essa contradição fosse pano de fundo dos próprios discursos e não encontrasse evidência nos próprios projetos, vários músicos locais ergueram a bandeira de um trabalho onde predominasse a produção estritamente autoral. Assumiram posturas públicas contra alguns artistas que se dedicavam quase que exclusivamente a eventos que envolviam tributos ou homenagens a sucessos estrangeiros como meio de conquistar e manter espaço nos maiores e melhores palcos da cidade e do estado.

À revelia de quaisquer esforços nesse sentido, entretanto, o que se observava era que multiplicavam-se as festas e shows envolvendo artistas *covers*,

¹³ Mais detalhes em: <http://www.greendayecofestival.com.br/>.

com tributos voltados à produção internacional (*U2, The Beatles, Oasis, Coldplay, Guns N' Roses, Bon Jovi, Metallica e Nirvana*, são alguns exemplos das bandas mais homenageadas em inúmeros palcos), e ainda alguns eventos com temas nostálgicos sobre referências de dentro e fora do país (nessa categoria se enquadram, por exemplo, as festas “20 e Poucos Anos”, dedicadas a ícones ou clássicos da música e de outros campos artísticos dentro do universo *pop*). Essas produções cresciam em aceitação e presença de público, em detrimento das iniciativas montadas em torno de trabalhos autorais de músicos e outros artistas cearenses. Fazia-se necessário aos novos artistas autorais encontrar meios de atrair o olhar do público de volta à produção cultural local, sem incorrer, entretanto, em discursos maniqueístas contra as valiosas novas “janelas” abertas para o mundo¹⁴, sem negar que também essas fontes exteriores constituíram parte de seu repertório de amadurecimento e aprendizado artístico.

Ao debilitar o estado-nação, devido às forças que operam no sentido da mundialização, logo emergem provincianismos, nacionalismos, regionalismos, etnicismos, fundamentalismos. São ressurgências que tanto expressam reivindicações e identidades antigas como expressam o declínio do estado-nação enquanto instituto de soberania. (IANNI, 2002, p.92)

Faz-se relevante reforçar a esse respeito, porém, que a ideologia envolvida na formação do *Movimento Cabaçal* não desenvolveria discursos contrários às interferências do repertório globalizado de sobre a cultura local. Ao contrário, como veremos através do depoimento de Zoo, vocalista da banda *Jumentaparida*, e de outros adiante, os grupos eram favoráveis a estabelecer o diálogo das referências globais com o patrimônio cultural e as tradições regionais.

Eu prefiro acreditar nessa idéia da tradição dentro da contemporaneidade, entendeu? O Jumenta não faz trabalho de resgate, certo? Nós somos influenciados por música nordestina, entendeu? E vemos o rock como música universal. Mas, assim, em momento algum, a gente faz um trabalho de pesquisa, que resgata instrumento, que resgata a métrica, que resgata essas coisas pra poder fazer. Buscamos voltar no tempo e contar uma

¹⁴ O capítulo 3 desta pesquisa buscará uma análise mais aprofundada das causas e efeitos envolvidos nesse conflito sobre o cenário independente/underground cearense e o próprio *Movimento Cabaçal*.

realidade pra dentro daquilo que a gente vive hoje em dia.¹⁵ (Zoo, em entrevista a COSTA, 2007, p.25).

Entre os músicos da cena *underground* cearense, a noção de união como meio de acumulação de forças, troca de conhecimento e compartilhamento de espaços e recursos partiu de um aprendizado acumulado pelas bandas locais desde alguns anos antes do surgimento do *Movimento Cabaçal*, antes mesmo de serem formadas algumas das bandas que o encabeçariam.

Ao final da década de 1990, era comum a um grande número de bandas cearenses a influência de diversos estilos derivados do *rock* americano ou britânico. Entre os principais gêneros importados para o Ceará: *heavy metal*, *punk*, *hardcore*, *grunge*, *hard rock*, *trash metal* e outros. Bandas como *Obskure*, *Insanity*, *Clamus*, *Siege Of Hate*, *Kohbaia*, *Jumentaparida*, *Switch Stance*, *Alegoria da Caverna*, *Groove* e *SoulZé*, foram exemplos que cresceram ao longo desse período e incorporaram um ou mais desses gêneros, derivações de uma mesma “matriz” musical (o *rock n’ roll*) que favoreciam a aproximação entre todos. Essas afinidades e a carência de espaços, recursos técnicos e articulação aproximaram um número considerável de bandas, que passaram a se reunir e a dar forma a uma associação que foi pensada e estruturada precisamente três anos antes da formação do *Movimento Cabaçal*. A *ACR – Associação Cultural Cearense do Rock*¹⁶ – desempenhou, a partir de 1998, uma importante função no sentido de abrir espaços para as bandas cearenses que estavam em formação na época, assim como para algumas mais antigas.

Os ensinamentos herdados da convivência na *ACR* (ressalte-se que a associação existe até o momento de nossa pesquisa) também foram incontáveis e fizeram perceber o potencial que resultava da união desses artistas, desde a articulação coletiva em busca de ideias e contatos que viabilizassem as diversas frentes de interesse das bandas até o assessoramento jurídico e publicitário das mesmas. Pelo menos duas das bandas abordadas neste trabalho, *Jumentaparida* e

¹⁵ As marcas de oralidade e coloquialismos indicam um depoimento verbal, e foram mantidas da mesma forma como aparecem na fonte original. Veremos adiante que esse depoimento não representa necessariamente o discurso do *Movimento Cabaçal* como um todo.

¹⁶ “Fundada em agosto de 1998, a Associação Cultural Cearense do Rock (ACR) é uma entidade civil sem fins lucrativos, idealizada por jovens integrantes de bandas locais, com o objetivo de promover o rock enquanto um elemento de música, comportamento e transformação.”. Disponível em: <<http://www.accrock.org>>. Acesso em: 10 de julho de 2013.

SoulZé, carregaram boa parte dessa experiência para a estruturação de alguns pilares que viriam a embasar o *Movimento Cabaçal*. As bandas que tinham origem no interior do estado, *Dr. Raiz* (de Juazeiro do Norte, CE) e *Dona Zefinha* (de Itapipoca, CE), acumulavam experiências semelhantes de busca por espaço na capital e fora dela, apesar da distância e de não revelarem vínculos evidentes com a ACR.

Ainda no final dos anos 1990, já se revelava intensa uma carência das bandas de rock do Ceará por espaço para os shows e outros meios de produção e divulgação. Esse era um obstáculo que já havia se imposto às primeiras bandas locais, mesmo em décadas anteriores. Para uma considerável maioria do público local, a tradição determinava que o “natural” era que público cearense gostasse, acima de tudo, do *forró*, visto como tradição pretensamente típica do estado.

Afora o fato de essa tradição e suas origens serem, em parte, difusas e deslocadas (no capítulo 2 discutiremos essas definições as noções de identidade), o chamado *forró eletrônico*¹⁷, enquanto estilo, já encontrava-se exposto e fundido a elementos da cultura *pop* de variadas partes do mundo, incorporando instrumentos tais como os mesmos contrabaixo, guitarra e bateria usados pelos tão criticados roqueiros, além de teclado e outros. Os próprios trajes de couro preto característicos do *heavy metal* passaram a ser vistos nos palcos do *forró*. Afora toda essa disputa “polêmica” e “acirrada”¹⁸, o *forró* predominava na imensa maioria dos espaços culturais da cidade, e detinha também a preferência da maior parte do público que consumia e frequentava a produção musical do estado (quadro que permanece semelhante até os dias atuais). Essa comparação, é importante esclarecer, não visa estabelecer relações de mérito ou qualidade entre as duas vertentes supracitadas. O fundamental aqui é compreender, em suma, os fatores e peculiaridades que delimitavam os espaços culturais da cidade e as dificuldades que estavam impostas aos produtores e artistas ligados ao *rock*.

Em face dessa realidade, percebendo efeitos adversos das interferências globais e de obstáculos locais, as bandas autorais cearenses precisariam de novas ideias que as dessem fôlego novo na disputa, conquista e reconquista dos públicos

¹⁷ Expressão comumente empregada para especificar o *forró* “modernizado”, que agrega instrumentos e elementos musicais estrangeiros.

¹⁸ Sobre a qual, inclusive, foi publicada uma sátira em forma de vídeo, em 2007, chamada *Retalhação – Rock x Forró*. Foi produzida por músicos e produtores do *rock* na cidade, porém vista com bom humor por ambos os lados. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3C0OQ9O3xw4>>. Acesso em: 10 de julho de 2013.

e espaços locais e, em sonhos mais distantes, nacionais ou globais. Queriam ir além do pouco que haviam conquistado até a virada do século. Considerando os objetivos comuns, os referenciais estéticos aproximados, as experiências acumuladas pelas relações de produção do cenário *underground* local, as inspirações pelo que havia se configurado no estado vizinho de Pernambuco¹⁹ e outras ideias e sugestões, as quatro bandas cearenses tomaram o caminho quase “natural” e “inevitável” da formação de uma parceria que posteriormente se desejava consolidar em uma forma mais ampla de movimento cultural.

"Mostramos o que temos em comum nessa pós-nordestinidade, nesse Nordeste urbano, midiático, globalizado. Referências musicais, referências da tradição popular, do teatro, da dança. Tivemos uma fase rockeira, funkeira, mas depois de 95, o Mangue Beat apontou uma nova fórmula que aproximou as pessoas." (Orlângelo Leal, da banda Dona Zefinha, em entrevista a NUNES, 2002a)

1.2 – As Raízes e Influências

1.2.1 - *Entre pífanos, guitarras, alfaías e zabumbas*

A opção pelo nome *Movimento Cabaçal* partiu de uma sugestão da artista Valéria Pinheiro, que dirigia uma companhia de dança chamada VATA²⁰, ao vocalista Renee Muringa, da banda SoulZé. Apesar de ter estranhado o nome de início, Renee acabou percebendo adiante todo o sentido que a escolha fazia, no que fora seguido pelos demais músicos envolvidos. (COSTA, 2007) É o que podemos perceber pelos depoimentos a seguir:

Tem uma relação incrível com o regional. Ela é especialista em sapateado sul-americano, só que ela, a aula dela é justamente fazer o sapateado nos ritmos do Nordeste, não só dos ritmos, mas o espetáculo dela também é esse. Então ela se identificou. Quando ela viu esse pequeno universo de bandas trabalhando no mesmo sentido que ela, ela achou massa, quis se envolver, e um dia ela me ligou e pediu pra gente “porque que a gente não

¹⁹ Referência ao movimento pernambucano *Mangue Beat*, que será citado ao longo desta pesquisa se revelará como influência direta do *Movimento Cabaçal*.

²⁰ “A Cia. Vata foi fundada pela atriz, bailarina e coreógrafa Valéria Pinheiro, atuando no cenário artístico carioca e paulista de 1994 a janeiro de 2000. Deste então sediada em Fortaleza, busca um corpo amalgamado de música, dança, teatro, circo e folia. As matrizes dos corpos provindos das danças e manifestações tradicionais brasileiras são o universo de pesquisa em torno desta hibridéz.” Disponível em: <http://www.teatroasmarias.com/cia_vata_principal.html>. Acesso em: 16 de julho de 2013.

chama isso aí”. Já tá rolando um Movimento. Existe uma característica em comum entre a galera. Um interesse em comum e, papo vem, aí outro dia passou, ela veio com esse nome, do Movimento Cabaçal. (Renee Muringa, em entrevista concedida a COSTA, 2007, p.26)

Vamos botar uma homenagem para as bandas cabaçais. Acho que o Ceará é um estado muito indígena, inclusive que não se reconhece dessa maneira. Impressionante isso e a cabaça remete a isso, ao índio, ao utensílio doméstico, ao próprio instrumento, as bandas cabaçais do Ceará, que são conhecidas assim. Apenas no Ceará são conhecidas como bandas cabaçais, que diz na lenda que desde a tradição dizem que esses instrumentos eram feitos em grandes cabaças, e a gente fez essa homenagem. Música cabaçal feita por nós, música cearense... (Junior Boca, da banda Dr. Raiz, em entrevista concedida a COSTA, 2007, p.27)

A origem da palavra *Cabaçal* remonta aos índios Cariris, no século XIX, na região do Crato, sertão do Ceará, como detalha o trecho de reportagem abaixo:

Segundo Cacá Araújo, presidente da Fundação de Folclore Mestre Elói, a banda cabaçal é “um conjunto musical simples e rústico, constituído de instrumentos de sopro e percussão, que toca marchas, galopes, modinhas, rodas e valsas, também chamada ‘Banda de Couro’ ou ‘Terno de Zabumba’”. Formada por dois pifes (pifanos ou pifaros), um zabumba e uma “caixa”, as bandas cabaçais se espalham entre Pernambuco, Paraíba e Ceará, animando as festas religiosas e profanas dos sertões.

“A denominação desse extraordinário conjunto musical, veículo de comunicação de massas e portador de legítima autenticidade folclórica, vem do fato de que, antigamente, os tambores (zabumbas e caixas ou taróis) eram confeccionados com peles de bode ou carneiro estiradas sobre enormes cascas de cabaças secas e cortadas”, explica Cacá. A Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto surgiu ainda no século XIX, tendo como fundador José Lourenço da Silva, o Aniceto. Desde então, vem sendo tocada por seus amigos, filhos e netos, todos agricultores de Crato.[...]

A família descende de índios Cariri. (Diário do Nordeste, 2006)

Nas referências estéticas incorporadas pelas bandas que viriam, em 2001, a idealizar e concretizar a formação do *Movimento Cabaçal*, estavam presentes, com grande destaque, os mais variados ritmos, instrumentos, marcas da oralidade e indumentárias herdadas dessas raízes e de outras fontes folclóricas regionais²¹.

²¹ Essas referências, influências e suas origens serão exploradas mais detalhadamente no próximo capítulo.

Através de sucessivos encontros aos pares em shows, as bandas *SoulZé*, *Dr. Raiz*, *Jumentaparida* e *Dona Zefinha (ou DZefinha)*.²², a partir do início 2002, começariam a dar os primeiros passos concretos sob a “bandeira” do *Movimento Cabaçal*. Com o sucesso crescente dessas quatro bandas em espaços na cidade antes fechados para o *rock* e a consequente formação de públicos cativos para cada uma delas, esses encontros viriam a potencializar e multiplicar todas essas conquistas e experiências. Os repertórios de todas elas compartilhavam uma inspiração comum: a herança das tradições culturais nordestinas. Cada banda revelou, em determinado ponto da carreira, influências de ritmos e folclores diversos, considerados tradições regionais no nordeste. Todavia, a estética na música e na performance de cada uma delas – a forma como essas heranças foram incorporadas e reformatadas – carregava muitas particularidades. Cabe, porém, entender desde já o caminho comum a todos que levou esses grupos a enxergarem nas próprias bases culturais e nas tradições regionais formas de reconhecimento e diferenciação ante a realidade globalizada e homogeneizante que se impunha. Apropriaram-se, cada um à sua forma, de elementos regionais e estrangeiros para formar uma personalidade artística aberta, ampla, miscigenada, renovada e intercultural.

Mesmo o já mencionado *forró eletrônico* havia incorporado novas tecnologias a fim de demonstrar capacidade de “evolução”, e acenar para o mundo, com a intenção de suplantar as fronteiras nacionais às quais o *forró* tradicional historicamente esteve circunscrito. A herança de Luiz Gonzaga, do baião, do xote, do xaxado foi amplamente modificada e transformada em produções pretensamente internacionais, numa tentativa de transformar o gênero em produto de exportação. O que ocorreria com as bandas do *Movimento Cabaçal*, antes, durante e depois de sua estruturação, não seria um processo completamente diferente, apesar de os objetivos serem parcialmente diferentes e de não ser possível desprezar as particularidades de cada estilo.

Comparando de modo preliminar os elementos envolvidos nas influências, escolhas estéticas e discursivas de cada banda, que serão retomados em profundidade no próximo capítulo deste trabalho, onde serão analisadas as músicas, as ideologias e as origens de cada uma delas, torna-se possível perceber duas

²² Perceba-se, nos nomes de três das bandas, a opção por usar as palavras sem espaçamento, influência direta do recente *boom* da internet no Brasil. Tornou-se muito comum pela cidade algumas empresas adotarem a mesma mudança, além de apêndices como “.com” em marcas e fachadas.

abordagens distintas que levaram todas elas a trabalhar em torno dessa fusão entre o global e o regional.

SoulZé e *Jumentaparida* são bandas formadas, em sua maioria, por músicos de Fortaleza, com influências urbanas estrangeiras e nacionais de estilos como o *rock* e o *pop* dominando seus primeiros repertórios. Buscaram então, num segundo momento, lançar o olhar sobre a cultura popular regionalista como forma de sair do cenário despersonalizado e indiferenciado que era estabelecido pela incorporação e reprodução apenas das influências externas, desvinculadas da cultura regional. Entende-se, nessa ordem, que o global buscou diálogo com o regional. Podemos detectar uma proximidade maior com elementos do *rock* e de outros estilos globais do que com as heranças culturais locais.

Dona Zefinha e *Dr. Raiz*, todavia, notadamente tomaram o sentido oposto. A primeira nasceu em Itapipoca e a segunda em Juazeiro do Norte, ambas cidades interioranas do Ceará. Compostas por artistas que cresceram em meio a uma efervescência de manifestações da cultura popular e tradicional nordestina, essas bandas partiram de influências predominantemente locais, inspiradas nas diversas expressões folclóricas que as cercavam, e posteriormente transpareceram as referências que o intenso processo de globalização do final do século XX já havia posto à disposição em quase todas as cidades. Veremos adiante que vários desses músicos possuíam influências estrangeiras desde muito jovens, todavia ficou claro no desenvolver de sua produção que, para essas duas bandas, o regional passou a dialogar com o global. As marcas de elementos estrangeiros ou globais ficaram, aqui, menos intensas e proeminentes.

O *Movimento Cabaçal* pressupunha que um repertório autoral, cearense e dotado de personalidade própria deveria, necessariamente, ter um pé afixado nas tradições regionais da cultura popular. O que se detém dessa postura, apesar dos outros argumentos que serão expostos pelo depoimento de alguns dos membros do movimento, é que ela foi adotada primordialmente, mesmo que de forma inconsciente ou velada, como um meio de diferenciação e conquista de novos espaços. Era preciso contrapor todo um mercado de bandas *covers*, empenhadas exclusivamente na repetição da cultura *pop* global, que dominava em ritmo

acelerado os melhores palcos e espaços culturais da cidade e do estado²³. Perceba-se, entre o que foi proposto nos estudos sobre globalização de Stuart Hall e, em seguida, pelo depoimento do músico Junior Boca²⁴, da banda *Dr. Raiz*, o processo de mudanças que se pronunciava sobre as interações estabelecidas entre a cultura global, hegemônica e homogeneizante, e as manifestações artísticas fundadas nas tradições locais:

[..] na história moderna, as culturas nacionais têm dominado a “modernidade” e as identidades nacionais tendem a se sobrepor a outras fontes, mais particularistas, de identificação cultural.

O que, então, está tão poderosamente deslocando as identidades culturais nacionais, agora, no fim do século XX? A resposta é: um complexo processo de forças de mudança, que, por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo “globalização”. (HALL, 2005, p.67)

Sem xenofobia ou etnocentrismo ou achando que a cultura da gente é melhor que as outras não. A gente simplesmente é daqui, tem um traço identitário bonito. Então é interessante a gente que é daqui ouvir isso, como também poder mostrar isso para outras pessoas, como é interessante também a gente ver o que é de fora, ver o colorido do mundo, que a globalização veio para deixar tudo cinza. (Júnior Boca, em entrevista concedida a COSTA, 2007, p.40)

Verificamos em Hall (2005), que a mesma noção homogeneizante da cultura global é apontada, segundo ele, por outros autores, mas os vínculos seriam enfraquecidos somente em relação às relações culturais de nível nacional:

Alguns teóricos argumentam que o efeito geral desses processos globais tem sido o de enfraquecer ou solapar formas nacionais de identidade cultural. Eles argumentam que existem evidências de um afrouxamento de fortes identificações com a cultura nacional, e um reforçamento de outros laços e lealdades culturais, “acima” e “abaixo” do nível do estado-nação. As identidades nacionais permanecem fortes, especialmente com respeito a coisas como direitos legais e de cidadania, mas as identidades locais, regionais e comunitárias tem se tornado mais importantes. Colocadas acima do nível da cultura nacional, as identificações “globais” começam a deslocar e, algumas vezes, a apagar as identidades nacionais. (HALL, 2005, p.73)

²³ Como dito anteriormente, essa discussão (sobre a “tensão” entre bandas locais *covers* e autorais) será exposta e aprofundada no capítulo final desta pesquisa.

²⁴ Os artistas e as bandas vinculadas ao *Movimento Cabaçal* serão apresentados de forma mais aprofundada no capítulo 2 deste trabalho.

Os primeiros passos do *Movimento Cabaçal* foram dados em espaços relativamente acanhados. No dia 20 abril de 2002 aconteceria o primeiro show reunindo as quatro bandas. O evento, realizado no *Canto das Tribos*, despertou a atenção da produtora Thais Andrade, que ajudou a viabilizar uma série de eventos de médio e grande porte, principalmente envolvendo o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e o festival *Ceará Music*. Um dos eventos mais marcantes aconteceria no dia 22 de agosto de 2002. Com apresentações das quatro bandas e ainda da banda cabaçal dos *Irmãos Aniceto*, do Crato, interior do Ceará, a Praça Almirante Saldanha, a maior do Centro Dragão do Mar, ficou completamente lotada. Era o encerramento dos três dias da *V Mostra Dragão do Mar da Cultura Tradicional Popular*²⁵. Ao braço musical desse evento deu-se o nome de *Cabasom* (ou ainda *Cabaçom*²⁶), enquanto que o conceito de *Movimento Cabaçal* assumiria um sentido mais amplo, que englobasse todas as outras artes participantes. (NUNES, 2002b e ALMEIDA FILHO, 2002).

Até meados de 2003, os espaços abertos às bandas de *rock* em Fortaleza e em todo o estado eram extremamente limitados, resumindo-se aos festivais organizados pela *ACR*, a exemplo das edições anuais do *ForCaos*²⁷, e outras iniciativas de igual ou menor porte. Algumas bandas haviam conseguido participação nas primeiras edições de grandes festivais dentro e fora do estado, a exemplo de eventos como o *MADA – Música Alimento da Alma*, em Natal, RN, *Abril Pro Rock*, em Recife, PE, e o *Ceará Music*, em Fortaleza, CE. Ainda em 2003, as bandas *Dr. Raiz* e *Jumentaparida* estiveram presentes na terceira edição do *Ceará Music*, onde conseguiram a oportunidade de dividir com grandes artistas nacionais um público estimado em mais de 30.000 pessoas a cada dia de festival²⁸. A energia do público nessas performances específicas encerrava quaisquer dúvidas sobre a força desse movimento e da consolidação de uma boa base de fãs, apesar de todas as

²⁵ Esse evento e alguns outros serão detalhados no capítulo 3 deste trabalho.

²⁶ Como aparece na capa do *CD* coletânea do *Movimento Cabaçal*, lançado em 2003. No terceiro capítulo deste trabalho essa coletânea será citada em detalhes.

²⁷ Criado por volta de 1998 e realizado até o ano atual, passando por diversos locais, surgiu da ideia de dar ao público do *rock* da cidade uma alternativa ao festival de música baiana *Fortal*. Durante quase todos esses anos foi o principal espaço para o surgimento e fortalecimento de novas bandas de *rock* em Fortaleza.

²⁸ Edições anteriores e posteriores do festival também contaram com a presença dessas mesmas bandas e das outras duas aqui destacadas (*SoulZé* e *Dona Zefinha*). Ver: <<http://cearamusic.com.br/a-historia/2003/>>. Acesso em: 11 de julho de 2013. Sobre as referidas performances nesse ano do festival, há um único e marcante registro amador publicado, especificamente da banda *Jumentaparida*, em vídeo disponível no endereço: <<http://www.youtube.com/watch?v=UmgGWL2RvYQ>>. Acesso em: 11 de julho de 2013.

dificuldades enfrentadas pelo caminho. As quatro bandas haviam alcançado bases consideráveis de fãs em termos de shows exclusivos, maiores ainda quando compartilhadas.

Como principal inspiração para dar origem a essa longa série de shows individuais, aos pares ou unindo as quatro bandas, garantindo a formação lenta e gradual desse público fiel, as bandas do *Movimento Cabaçal* espelharam-se, sobretudo, no exemplo de um fenômeno que havia se iniciado cerca e oito anos antes e acumulava, até então, uma história de reconhecimentos e resultados inspiradores.

Por volta de 1994, envolto e influenciado por todos os novos rumos e desafios da cultura de massa e dos efeitos da globalização já enunciados - pelos quais posteriormente estariam desafiadas também as bandas cearenses (no que tange os ideais e objetivos gerais, não desconsiderando uma extensa lista de diferenças) - havia nascido e consolidado grande sucesso em Pernambuco, no Brasil e até mesmo no mundo o chamado movimento *Mangue Beat*.

1.2.2 - O movimento Mangue Beat²⁹

Cultura popular. De marginalizada a seus rincões de origem e aos redutos acadêmicos, a arte da indústria cultural, divulgado em peças, balés, filmes e shows musicais. No Ceará, sua preservação, disseminação e renovação sempre estiveram entregues à perseverança de alguns reisados, bois, maracatus e bandas cabaçais, não apenas na Região do Cariri, como muitos pensam. Mesmo sem muitos incentivos oficiais, esses folguedos populares tornaram-se fonte de pesquisa para intelectuais, entre os quais destacam-se os jornalistas Oswald Barroso e Herotilde (sic)³⁰ Honório e o cineasta Rosemberg Cariry. Uma rotina que começou a ganhar novos seguidores depois do Mangue Beat, movimento musico-cinematográfico pernambucano que renovou a cultura brasileira nos anos 90. (NUNES, 2002b)

O *Mangue Beat* surgiu no início dos anos 1990 e tinha em sua base jovens da zona urbana de Recife, Pernambuco. A proposta inicial era a fusão de gêneros musicais, incluindo matrizes da cultura nordestina como o maracatu (que possui diferenças em relação ao cearense, principalmente no tempo da percussão),

²⁹ Para fins de referência deste trabalho ao movimento *Mangue Beat*, suas influências, derivações e outros pormenores, serão utilizados como apoio a tese de Liana Viana do Amaral (2005) e a dissertação de Jane Meyre Silva Costa (2007).

³⁰ O nome correto é Erotilde Honório. Erro do texto original.

ciranda, coco-de-roda, embolada e caboclinho com referências do pop mundial, como rap, soul, funk, hip hop, o rock e a música eletrônica. (COSTA, 2007)

Pelo menos três das quatro bandas cearenses relacionadas a esta pesquisa acumularam fortes influências do trabalho dos artistas envolvidos no *Mangue Beat*, mas em linhas gerais todas elas mantiveram algum contato com a produção desse movimento e assimilaram parte de suas ideias. A inspiração foi encontrada no trabalho de bandas como *Mundo Livre S/A*, *Jorge Cabeleira*, *Mestre Ambrósio* e outras, mas com ampla predominância de *Chico Science & Nação Zumbi*, banda considerada símbolo e origem do *Mangue Beat*, cujas referências musicais podiam ser facilmente percebidas em diversas faixas produzidas principalmente pelas bandas *SoulZé*, *Jumentaparida* e *Dr. Raiz*. Vários membros dessas bandas eram fãs de longa data dos principais expoentes do então consagrado movimento pernambucano, os quais já haviam alcançado sucesso considerável no país e até mesmo no mundo, pelas paradas da chamada *world music*³¹. Algumas dessas bandas cearenses homenageavam e tocavam, nos próprios shows, composições de *Chico Science e Nação Zumbi*, *Mestre Ambrósio*, *Jorge Cabeleira*, *Mundo Livre S/A* e outros. O peso da inspiração na iniciativa pernambucana, bem como o poder de conquista de espaços creditado a ela, ficaram claramente expostos pelos depoimentos a seguir, de músicos de três das bandas cearenses do *Movimento Cabaçal*:

“Achamos importante criar esta ponte entre a capital e o sertão, ressaltando a estética e os valores de uma região muito rica culturalmente, que integra tradições cearenses e até dos nossos vizinhos pernambucanos.”, define Júnior Boca, vocalista e tocador de pífano da banda *Dr. Raiz*. (NUNES, 2002a)

Se eu tiver que imitar o Chico Science para fazer com que a galera aqui olhe para dentro desse Estado, vou imitar 30.000 vezes se essa é a palavra, mas eu garanto que o objetivo, a virtude de conseguir isso é muito maior do que o questionamento em imitar ou não imitar, (...). Porque nós somos pobres em cultura, nós somos pobre mesmo, essa é a grande verdade. (Renee Muringa, vocalista da banda *SoulZé*, em entrevista concedida a COSTA, 2007, p.54)

³¹ Gênero musical relativamente difuso e genérico, criado pela indústria cultural para abrigar as manifestações culturais mais tribais, regionais ou tradicionais, de fora dos grandes eixos da produção comercial, transformando-as em parte ou “nicho” da cultura pop. Uma definição mais completa e aprofundada pode ser encontrada em Ariza (2006, p.293).

Jamais negaremos a influência do Movimento Mangue Beat, que ajudou a despertar novamente no público da nossa idade o apego às nossas raízes culturais há tempo esquecidas. Também nunca abriremos a boca pra dizer que fazemos algo inovador. O que acontece é que assimilamos as boas influências das bandas que trabalham a fusão de ritmos e criamos um som com o nosso tempero, com a cara da Jumentaparida. (Zoo, vocalista da banda *Jumentaparida*, em entrevista concedida à revista Container 6, por Nailana Thiely, *apud* COSTA, 2007, p.55)

Afora o “caminho” ou “modelo” apontado pelo *Mangue Beat* para o fortalecimento de bandas reunidas em associações, que tinha potencial para funcionar de maneira parecida para os grupos que viriam a formar o *Movimento Cabaçal*, o depoimento acima também nos remete ao fato de haver fortes afinidades estéticas entre a região do Cariri, no sertão cearense, e a cultura pernambucana, cenários que compartilham incontáveis traços culturais e históricos, componentes fundamentais de todas as manifestações folclóricas, artísticas, religiosas e/ou sociais. O próprio sotaque caririense, além de outros traços, se assemelha muito mais ao de algumas regiões pernambucanas do que àqueles que podem ser encontrados em outras áreas do Ceará.

Um determinado conjunto de “genes regionais” se evidenciava com mais força nas origens e composições das duas bandas “sertanejas” do *Movimento Cabaçal* (*Dr. Raiz* e *Dona Zefinha*) e revelava, *a priori*, o compartilhamento de grande parte de um patrimônio cultural nordestino com o *Mangue Beat*. Podemos considerar, entretanto, que enquanto o “parentesco estético” impunha semelhanças musicais inevitáveis (resguardadas algumas peculiaridades de cada região), a influência em termos de organização e modo de atuação foi consequência direta de escolhas quase que involuntárias, inconscientes, amadurecidas pela absorção e repercussão, entre os cearenses, das conquistas que o movimento pernambucano alcançara ao longo dos anos, quando sua produção fora avidamente consumida no Ceará, em todo o país e, com menor intensidade, pelo mundo afora. Era consensual o fato de haver uma necessidade urgente de dar um novo fôlego e conquistar espaço para os jovens artistas autorais cearenses, ao passo que Recife sempre fora, de maneira geral, um berço cultural intensamente povoado por seus próprios artistas, privilegiando a produção artística local nas mais diversas frentes. Restava, então, tentar replicar essa “atmosfera” em Fortaleza.

A partir do momento em que quatro bandas cearenses estruturaram um movimento que envolvia uma carga estética fortemente hibridizada³² e regionalizada, as comparações com as bandas de Recife foram automáticas. Isso incentivava e tornava praticamente inevitável, de certa forma natural, legítimo ou mesmo ideal, que os músicos daqui se espelhassem nos de lá. Todavia, em determinados contextos, os músicos cearenses também se viam criticados, informal e difusamente, por estarem supostamente apenas “copiando” ou “adaptando” as ideias do pessoal de Recife. Pelos depoimentos já expostos anteriormente e alguns que ainda serão citados, percebe-se que a maioria dos artistas cearenses lidava bem com essa polêmica e preferia, de certa forma, admitir o forte vínculo com o *Mangue Beat* sob o rótulo “adaptação”. Havia, contudo, uma convivência permanente entre avaliações positivas e negativas em torno dessa relação, mas a aceitação por parte do público foi crescente, evidenciando que a “fórmula” desse tipo de movimento possuía de fato boas chances de funcionar em Fortaleza e em outras capitais.

Como observaremos no capítulo seguinte, o *Mangue Beat* influenciou diretamente o *Movimento Cabaçal* não apenas nas escolhas estéticas (incluindo alguns dos instrumentos, técnicas e outros recursos), mas principalmente através da ideologia de incentivar o artista a voltar o olhar para o patrimônio cultural da terra onde nasceu, e usar essa riqueza cultural como meio de diferenciação, como forma de dotar a própria arte, inicialmente superficial e mimética, de toda uma personalidade profunda, multifacetada e cheia de vida própria. Propunha-se que era preciso ir além de reverberar ou emular o que vinha de fora, e o início desse processo envolvia um intenso trabalho em torno daquilo que as heranças da cultura regional tradicional ofereciam como matéria-prima.

³² O conceito associado aos termos “híbrido”, “hibridismo” ou ainda “hibridizado” conforme empregados nesta pesquisa é o que está descrito por Canclini. Segundo ele, o hibridismo se configura quando há “cruzamentos socioculturais em que tradicional e moderno, culto, popular e massivo, artesanal e industrial se misturam” (2008). Entenda-se por hibridismo, portanto, a ideologia ou postura voltada à criação de obras híbridas, processo que Canclini denomina como “hibridação”. O produto híbrido, segundo ele, “resulta de um cruzamento, uma interpenetração de objetos e sistemas simbólicos” (1983).

2 – FRAGMENTOS DO CANGAÇO

A coesão das culturas nacionais e urbanas foi gerada e sustentada, em parte, graças ao fato de as artes cultas e populares proporcionarem iconografias particulares como expressão de identidades locais.

[...]

O que fica destes vínculos entre certas cidades e certos símbolos quando as músicas nacionais se hibridizam com as de outros países, e quando o cinema se dedica a co-produções internacionais?

[...]

Os repertórios folclóricos locais, tanto aqueles ligados às artes cultas quanto às populares, não desaparecem. Mas seu peso diminui em um mercado onde as culturas eletrônicas transnacionais são hegemônicas, quando a vida social urbana se faz cada vez menos nos centros históricos e mais nos centros comerciais modernos da periferia, quando os passeios se deslocam dos parques característicos de toda cidade para os *shoppings* que imitam uns aos outros em todo o mundo. (CANCLINI, 1996, p.133-134)

Quando foi publicada a pesquisa à qual pertence o recorte acima (em 1995, ano da primeira edição da obra citada), o movimento *Mangue Beat* estava em pleno auge no Brasil e em parte do mundo, e demonstrava na prática, de certo modo, aquilo que o autor percebera como forte tendência em sua análise. Canclini detectara precisamente os novos rumos comportamentais e a profunda revisão de conceitos que passaram a se impor pelo crescente ritmo de choques e ressignificações socioculturais em praticamente todo o mundo. Simultaneamente, a música celebrava em Recife, sob a “regência” de *Chico Science* e de todo o *Mangue Beat*, uma verdadeira ode ao diálogo intercultural, ao multiculturalismo, à exploração e interferência mútuas entre o patrimônio cultural de uma região e o de outras partes do mundo, em sua infinidade de expressões artísticas, ritos, tradições e padrões sociais.

Separados por uma distância continental e de forma inconsciente e involuntária, Canclini e o *Mangue Beat* harmonizaram discursos expressos em meios apartados na forma, conteúdo e propósito. No entanto, exploravam e versavam em torno de uma mesma reviravolta na manifestação de relações entre significados e significantes³³, dentro das mudanças provocadas por um novo fazer cultural, um novo conjunto de expressões, derivadas da sobreposição e interação de uma rede de signos e outros bens culturais regionais com outras redes, exógenas ou

³³ Um signo é a base da linguagem, e é composto pela combinação de um significante (representação sonora) com um significado (conceito ou ideia). Para um maior aprofundamento no assunto, ver Saussure (2009).

endógenas, provocando em ambas um intenso processo de ressignificação através desse complexo, recíproco e minucioso contato, facilitado e intensificado progressivamente pelo avanço tecnológico dos recursos midiáticos e de outros setores relacionados à indústria cultural, como o das telecomunicações e o da informática. Cabe aqui, sobre esse aspecto, reforçar o que foi dito no capítulo anterior desta pesquisa: essas mudanças não configuravam um contexto estabelecido repentinamente e por acaso, mas sim um pico de intensidade de uma tendência que já se desenvolvia ao longo de pelo menos duas ou três décadas anteriores. Os primeiros acessos do país a bens de culturas distantes, sejam ou não recíprocos, perdem-se na história e não tem uma data de início consensual, contudo é possível afirmar que, a partir dos anos 1950 e 1960, tivemos as primeiras expressões mais marcantes de produções artísticas híbridas no Brasil, influenciadas justamente pelo que chegava de fora do país poucos anos antes³⁴.

Este capítulo tem, portanto, o objetivo de investigar a influência das mudanças descritas acima na personalidade e no processo criativo dos quatro grupos que deram corpo ao *Movimento Cabaçal*, bem como nos trabalhos de outros grupos que eventualmente serviram-lhes de referência ou inspiração. Buscaremos aqui, ainda, uma breve contraposição entre diversos pontos de vista voltados a essa dicotomia entre tradição e modernidade dentro do universo da cultura.

Já desde a época de outros movimentos multiculturalistas considerados pioneiros, mas principalmente partir dessa forte aceleração do tráfego de produtos culturais (e de outras naturezas diversas) em escala global, artistas e críticos do Brasil e do mundo passaram a questionar até que ponto seria inevitável, natural, enriquecedor, renovador ou mesmo necessário um processo que reinterpretava diversas matrizes culturais locais enquanto digerida, hibridizava e recriava conteúdos que bombardeavam os artistas brasileiros, transpondo fronteiras políticas, culturais, geográficas e temporais. Esse fenômeno ganharia, ao longo dos anos 1990, fôlego reforçado pela incrível facilidade de contato entre as culturas, especialmente na virada do século, com o desenvolvimento dos já mencionados meios de compartilhamento de música via internet e da evolução tecnológica da indústria

³⁴ As referências temporal e geográfica definidas nesse ponto estão mais voltadas ao consumo das produções culturais e industriais americanas e britânicas. Outras fontes de influência espalhadas pelo mundo podem estar relacionadas a períodos anteriores ou posteriores. Há teóricos que consideram, por exemplo, que a inserção do Brasil nesse “circuito cultural” se deu desde as grandes navegações, ainda no período colonial.

cultural como um todo. A indústria que massificava as produções voltadas ao mercado global de cultura e entretenimento passara a dispor, em proporções incomparáveis e inéditas, de amplos meios para levar um produto a cada parte remota do planeta, apresentando-o de forma igualmente expressiva, personalizada e impactante em praticamente todos esses lugares. Esse emprego expressivo dos poderes econômicos e tecnológicos acirrava (e continua acirrando no período desta pesquisa) as discussões sobre um possível “sistema de extinção” que a indústria cultural poderia representar contra as expressões populares tradicionais de cada região. Segundo Canclini (2008, p.218), “o problema não se reduz, então, a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade”. Veremos a seguir como se posicionaram alguns representantes envolvidos nos dois lados do debate acerca dessa dicotomia.

À parte a noção negativa de sufocamento de tradições populares e dissolução de peculiaridades culturais que a globalização poderia representar para alguns, a diversidade de práticas, opiniões e posturas estava, contudo, muito bem preservada. Não tardariam a se manifestar novamente, assim como fizeram em outros períodos, contra outros movimentos, os críticos ferrenhos a essa ideia de fundir, por exemplo, uma cultura tradicional e regional a elementos modernos e/ou exógenos, como fizeram tanto os pernambucanos do *Mangue Beat* quanto os cearenses do *Movimento Cabaçal*. Um dos maiores exemplos de vozes contrárias a esse tipo de hibridação foi (e continua sendo, no período desta pesquisa) o dramaturgo, poeta e romancista paraibano Ariano Suassuna.

Suassuna foi idealizador de um movimento criado em Pernambuco, nos anos 1960, chamado *Movimento Armorial*. A iniciativa reivindicava um profundo enraizamento na cultura popular nordestina. Aceitava e valorizava a herança originada no período colonial, recusando-se a aceitar como legítimas quaisquer outras influências, especialmente aquelas associadas à cultura de massas, que pudessem incidir sobre a cultura compreendida e determinada como popular. (AMARAL, 2005, p.109)

Durante o período em que o *Movimento Mangue Beat* ganhou mais força e tornou-se uma das grandes referências da fusão entre o tradicional e o moderno, Suassuna era Secretário da Cultura de Pernambuco e, durante uma entrevista

concedida à TV Cultura, relatou, entre risos, que Chico Science o procurara em determinada oportunidade e teria dito: “Ariano, eu sou armorial.”, ao que respondera, segundo relatou na entrevista: “Gosto muito de você, mas armorial você não é não.”. (AMARAL, 2005, p.115)

Saltava à atenção na postura de Suassuna e de outros críticos da estética do *Mangue Beat* e, por extensão, de seus “discípulos”, tais como o *Movimento Cabaçal* e outros artistas, uma carga de depreciação, de esvaziamento dos méritos desses grupos, tal como se a produção relacionada a eles não pudesse ser considerada efetivamente parte da cultura regional, e menos ainda popular, afora a gravidade com que era vista a interferência que eles exerciam sobre as tão sacralizadas raízes culturais apontadas por Suassuna em suas declarações e delimitações relacionadas ao *Movimento Armorial*.

Em janeiro de 1995, o escritor Ariano Suassuna tomou posse do cargo de Secretário de Cultura do estado de Pernambuco. Sua proposta para a política cultural do governo Miguel Arraes previa o apoio às manifestações populares tradicionais e o financiamento de espetáculos que tivessem estas manifestações como referência. Suassuna programou ainda a criação de vários grupos artísticos e contou com a colaboração de antigos aliados do Movimento Armorial, formado por ele na década de 1970 com o intuito de fundar uma arte erudita baseada na estética popular. Os critérios que deveriam ser adotados pela Secretaria iam ao encontro das intenções armoriais e foram explicitados no polêmico Projeto cultural Pernambuco-Brasil (CEPE Editora, 1995), de autoria de Suassuna. O projeto determinava que, para obter a adesão da Secretaria de Cultura, o artista e o espetáculo deveriam se enquadrar no que o Secretário entendia como "expressão popular" (tradicional, nacional e autêntica), ou se inspirar nela para criar uma arte comprometida com a cultura local. (OLIVEIRA, 2008)

Seriam intocáveis, nesse sentido, as estruturas ditas “clássicas” da música popular e de todas as artes a ela agregadas no folclore como um todo, ficando implícita uma firme rejeição a instrumentos musicais considerados alheios a essa noção mais “ancestral” da música nordestina, representada pela rabeça, a viola e o pífano que acompanhavam a literatura de cordel cantada, o *romanceiro popular*. De forma notadamente contraditória, buscava-se dar ares de erudição a esse conjunto considerado mais “puro” de tradições populares, lapidadas por métodos rústicos, simples, livres e primitivos, com o objetivo de conservá-las imutáveis e expostas à apreciação de “mão única”, tal como artigos de um museu. Sobre essa espécie de contrassenso, Canclini aponta:

O primeiro ponto que me parece inquietante é que os relatos do multiculturalismo encontram-se hoje cindidos entre a teorização acadêmica e os movimentos sociopolíticos. As ciências sociais e as humanidades concebem as identidades como historicamente constituídas, imaginadas e reinventadas em processos constantes de hibridização e transnacionalização, os quais diminuem seus antigos enlaces territoriais. Por outro lado, muitos movimentos sociais e políticos absolutizam o enquadramento territorial originário das etnias e nações, fixam dogmaticamente os traços biológicos e telúricos associados a essa origem como se fossem alheios às peripécias históricas e às mutações contemporâneas. Nos conflitos interétnicos e internacionais, encontramos tendências que se obstinam em conceber cada identidade como um núcleo sólido e compacto de resistência; por isso, exigem lealdades absolutas dos membros de cada grupo e satanizam os que exercem crítica ou dissidência. A defesa da pureza se impõe em muitos países em oposição às correntes modernas que buscam relativizar o específico de cada etnia e nação a fim de construir formas democráticas de convivência, complementação e governabilidade multiculturais. (CANCLINI, 1996, p.144)

Fica nitidamente exposto o choque entre a postura de Suassuna, Secretário de Cultura em pleno final do século XX, e o que propunha Canclini, em obra editada pela primeira vez em 1990, acerca de como os entes públicos deveriam pensar a questão das transformações culturais. Para ele, “as políticas culturais menos eficazes é que se aferram ao passado e ignoram o emergente” (2008, p.198). Era o esperado, por conseguinte, que as culturas locais em interação com o mundo e em transformação não esbarrassem em preconceitos gerados justamente na postura de agitadores culturais vinculados ao Estado. Sobre essa contradição, Canclini acrescenta:

Em síntese, a política cultural e de pesquisa relacionada ao patrimônio não tem por que reduzir sua tarefa ao resgate dos objetos “autênticos” de uma sociedade. Parece que devem importar-nos mais os processos que os objetos, e não sua capacidade de permanecer “puros”, iguais a si mesmos, mas por sua representatividade sociocultural. Nessa perspectiva, a investigação, a restauração e a difusão do patrimônio não teriam por finalidade central almejar a autenticidade ou restabelecê-la, mas reconstruir a verossimilhança histórica e estabelecer bases comuns para uma reelaboração de acordo com as necessidades do presente. (CANCLINI, 2008, p.202)

Se deslocarmos essa discussão do campo sociopolítico para o da concepção artística em si, todos os artistas do *Movimento Cabaçal* concordaram, anterior ou posteriormente, com o que expunha o compositor e líder do *Dr. Raiz*, Junior Boca, em entrevista ao jornal Diário do Nordeste:

Com o Mangue Beat, Ariano Suassuna achava que perderíamos a nossa cultura. Mas o que ficou constatado é que muitos jovens passaram a conhecer as origens dessa linguagem. No nosso caso, ela se assemelha a de Pernambuco, mas tem coisas diferentes. [...] O que não podemos é deixar que bandas de outros países se apropriem do que é nosso, não podemos desprezar tanta informação. Porque achamos que Ariano estava enganado. Pelo menos no nosso caso, em que a fusão sonora é apenas uma pequena parcela, ao contrário do Mangue Beat, com exceção do Mestre Ambrósio. Na verdade, o que vai fazer com que a nossa música se torne universal é a criação do nosso discurso e a divulgação dele. (Junior Boca, em entrevista concedida a NUNES, 2002a)

Prosseguindo pelo viés artístico da discussão, podemos observar uma relação quase que maniqueísta entre modernidade e tradição, imposta e sustentada pelos críticos ao hibridismo, a ponto de deixar o artista relativamente confuso sobre os próprios limites e imerso numa espécie de “dilema ético” ao tentar defender o próprio processo criativo. Caberia realmente delimitar proporções “aceitáveis” para uma fusão entre tradição e modernidade? A atitude de transformar o tradicional e incorporá-lo de modernidade era rotulada como ameaça à história da cultura regional. Vejamos o que propôs Canclini acerca do mesmo tema, além do que argumentavam alguns dos atores envolvidos nos movimentos hibridistas abordados nesta pesquisa.

Hoje existe uma visão mais complexa sobre as relações entre tradição e modernidade. O culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos [...] Do lado do popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais (dar trabalho aos indígenas e camponeses) e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem.

A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes [...] O que se desvanece não são tanto os bens antes conhecidos como cultos ou populares, quanto a pretensão de uns e outros de configurar universos auto-suficientes, e de que as obras produzidas em cada campo sejam unicamente ‘expressão’ de seus criadores. (CANCLINI, 2008, p.22)

É possível determinar sem cair no exagero que se torna inviável, considerando todas as variáveis e atores envolvidos, definir como totalmente

“suprimidos” ou “supressores”, respectivamente, a cultura tradicional de cada região e a indústria cultural hegemônica e globalizada. Cada lado pode assumir, em proporções circunstanciais, transitórias, qualquer dos dois papéis, a depender de como cada artista divide as influências de ambas as fontes no momento de compor o trabalho. Podemos verificar, em composições de artistas das gerações mais recentes e também das mais antigas, o quão difusas essas definições podem se mostrar. Nota-se, de imediato, que nem sempre a cultura *pop*, hegemônica e massificada, assume um protagonismo no corpo de uma composição que a envolva em fusões com expressões populares, tradicionais, regionais. Em contrapartida, nem sempre a cultura popular é relegada ao papel de coadjuvante, e esse papel muitas vezes cabe exatamente aos elementos considerados hegemônicos. Essa percepção também foi proposta por Canclini enquanto estudava o consumo cultural mexicano:

[...] descobrimos que a separação entre grupos hegemônicos e subalternos já não se apresenta principalmente como oposição entre o nativo e o importado, ou entre o tradicional e o moderno, mas como adesão diferencial a subsistemas culturais de diversa complexidade e capacidade de inovação [...] (CANCLINI, 1996, p.87-88)

No Brasil, o *Tropicalismo*, que causou grandes impactos na cultura brasileira a partir do final dos anos 1960, abrigava lado a lado artistas ou grupos com propostas extremamente variadas quanto à maneira como equilibravam as influências de dentro e fora do país. Caetano Veloso e Gilberto Gil, como vimos na introdução desta pesquisa, assumiam posturas extremamente atreladas à MPB e a todas as referências vinculadas a ela. Não se privavam, entretanto, de um largo trabalho de experimentações estéticas que envolveriam inclusive o uso de técnicas ou instrumentos importados e até mesmo outros idiomas. Contudo, cabe considerar que o trabalho deles dava mais espaço ao patrimônio cultural dito brasileiro (samba, bossa nova, etc.) do que às marcas impostas pela assimilação do que vinha de fora. Sob a mesma “bandeira” tropicalista, o grupo de *rock* psicodélico brasileiro *Os Mutantes*, por outro lado, reservava espaço ao samba e a outras fontes da cultura tradicional, mas falavam muito mais alto as referências do *rock* clássico britânico ou americano, com as guitarras distorcidas, o baixo, o teclado e a bateria na linha de frente de praticamente tudo que produziam. Perceba-se como, dentro de um mesmo movimento, as culturas suprimidas e supressoras podem alternar esses papéis.

Outros exemplos interessantes são o também já citado astro *pop* Michael Jackson, que em 1996 veio ao Brasil gravar uma versão da música *They Don't Care About Us* com o grupo baiano de percussão *Olodum*. Apesar da letra em inglês, pode-se dizer que nesse trabalho os tambores do grupo brasileiro receberam grande destaque e mantiveram a “pegada” tradicional que os havia consagrado, apesar de ser um trabalho de um artista americano. Um caso “oposto” pode ser considerado o do músico britânico Peter Gabriel, que em 1986 lançou a música *Mercy Street*, composta em parceria com o percussionista brasileiro Djalma Correa. Apesar de contar com uma percussão declaradamente inspirada no “Rei do Baião” Luiz Gonzaga, afora a batida, reproduzida por Djalma em congas (instrumentos de origem africana e mais vinculados ao Caribe do que ao Brasil), surdo e triângulo, mal é possível associar a música ao baião mais tradicional (marcado pela zabumba nordestina). Provavelmente porque aparece desacelerado e misturado a elementos modernos como sintetizadores, teclados e outros. É um caso que demonstra como a supressão de referenciais pode acontecer quase que na totalidade, mas que ainda assim é extremamente frágil a definição de um agente absolutamente supressor ou hegemônico, já que Peter Gabriel é um músico britânico, classificado como *world music*, e a referência exógena nesse caso é o baião, ritmo brasileiro.

Talvez o mais apropriado fosse considerar que os artistas tendem a dar mais ênfase às influências da sua própria cultura, aos vínculos estéticos com sua própria região, por acreditarem na necessidade de reagir às forças homogeneizantes das culturas hegemônicas, mas existem exceções (e não são poucas) que impedem o estabelecimento desse “padrão”. O próprio *Movimento Cabaçal*, como vimos no capítulo anterior, abrigava dois grupos (*SoulZé* e *Jumentaparida*) em cujos trabalhos se revelavam marcas bem mais fortes de uma cultura hegemônica (como o próprio *rock*) do que de influências consideradas raízes culturais ou regionalismos. Em algumas composições da *Jumentaparida*, por exemplo, não se pronunciava qualquer elemento regionalista, quer seja instrumental ou textual. Os outros dois grupos (*Dr. Raiz* e *Dona Zefinha*), por sua vez, representavam com mais ênfase e fidelidade as várias referências extraídas da cultura tradicional nordestina, conduzindo-a ao primeiro plano da quase totalidade de seus trabalhos.

Afora o *Tropicalismo*, mais vinculado à região Sudeste do país (apesar de incorporar diversos artistas baianos), o pioneirismo de se criar um movimento

hibridista e de experimentação musical no Ceará pode ser atribuído ao *Pessoal do Ceará*, como era chamado, em meados dos anos 1970, um conjunto de diversos artistas cearenses que se encontravam em ascensão no mercado cultural nacional. A maioria deles, dentre os quais podemos destacar Belchior, Raimundo Fagner e Ednardo, carregava como principais bases artísticas a *MPB* (estilo que já permite, no todo ou em várias de suas subdivisões, criações de caráter híbrido), o cancionário popular e o romance de cordel do Nordeste, os dois últimos representados principalmente nas letras e em alguns arranjos instrumentais. De forma mais secundária ou discreta, observava-se também o uso de guitarra, contrabaixo, teclado, bateria, orquestras e outros recursos de ritmos como o *rock*, o *blues*, o *bolero* e outras fontes distantes tanto da *MPB* quanto da cultura regional nordestina. Grande parte dos trabalhos se dedicava a versejar em torno das dificuldades que brotavam do “encontro” entre sertão e capital, da paixão do sertanejo pela própria terra e das angústias alimentadas pelas transformações impostas pelo êxodo rural e também pela permanência do sertanejo nas terras castigadas pelas secas. Outros trabalhos carregavam ainda conteúdos políticos destinados a confrontar metaforicamente o regime militar.

Esses temas seriam recorrentes tanto no movimento a que esses artistas dariam corpo, a *Massafeira*³⁵ (1979), quanto no próprio *Movimento Cabaçal*, objeto de estudo desta pesquisa, levando as afinidades entre os dois movimentos a ocuparem tanto o campo estético quanto o estratégico. O estético pelas tendências análogas voltadas a unir as tradições populares locais com elementos modernos e globais, mesmo que em proporções distintas, e apresentar o próprio patrimônio cultural ao país e ao mundo sob uma releitura pessoal e inovadora, inédita, ousada. O estratégico porque a união desses artistas que compunham os dois movimentos se daria, em linhas gerais, pelos mesmos motivos: movimentar o cenário artístico do estado e apresentar os artistas locais ao país e ao mundo, espalhando com eles a bandeira do enaltecimento das heranças culturais regionais, sem relegar, contudo, a capacidade de abertura criativa a novas experiências, incursões e interações relacionadas a outras matrizes culturais.

³⁵ Para um completo aprofundamento na história da *Massafeira*, seus eventos, artistas e todas as diversas questões relacionadas ao movimento, ver Sousa (2010). Além de ser uma completa e luxuosa edição de aniversário do movimento, escrita coletivamente por alguns de seus artistas mais renomados, inclusive alguns que tiveram participações fundamentais em vários momentos, a obra inclui diversas imagens e um *CD* duplo do movimento.

Observa-se, diante do que está posto até aqui e de alguns outros pontos que serão abordados, que não havia no *Movimento Cabaçal*, necessariamente, um compromisso de resgate pretensamente fiel e historicista das raízes culturais que inspiraram cada artista em intensidades variadas, bem como dos pormenores técnicos ou regras definidas para cada ritmo ou performance. Os artistas reservavam para si essa “liberdade” da “ausência de compromisso”, e ficou claro em alguns argumentos que a opção pelo regionalismo podia ser percebida muito mais como mera “incurção” artística temporária, transitória, do que como definição de um compromisso permanente e aprofundado, baseado na adoção de uma personalidade artística “engessada”, imutável e claramente delimitada, amarrada a um determinado patrimônio cultural. Pelo discurso de alguns dos músicos é possível deduzir, inclusive, que essa simples opção pela imersão no regionalismo deriva muito mais da questão estratégica do que da estética, pronunciando-se uma vontade muito maior de seguir o exemplo de diferenciação, organização e produção que funcionara muito bem para o *Mangue Beat* do que de obedecer essencialmente a uma “responsabilidade moral” de resgate/celebração dos antepassados culturais. Essa opção não apenas foi assumida pelos membros do *Movimento Cabaçal* em vários momentos, como não parecia “desqualificadora” ou “depreciativa” a qualquer um deles. Não havia preocupação em serem julgados como “não-autênticos”, mesmo porque o conceito de autenticidade que defendiam não estava necessariamente vinculado à plena fidelidade aos padrões da cultura popular tradicional. A esse mesmo aspecto aplica-se o seguinte trecho dos estudos culturais de Canclini:

[...] o caráter nacional dos interesses era definido a partir das tradições “autênticas” do povo. Hoje sabemos que essa autenticidade é ilusória, pois o sentido “próprio” de um repertório de objetos é arbitrariamente delimitado e reinterpretado em processos híbridos. Mas, além disso, a mistura de ingredientes de origem “autóctone” e “estrangeira” é percebida, de forma análoga, no consumo dos setores populares, nos artesãos camponeses que adaptam seus saberes arcaicos para interagir com turistas, nos trabalhadores que se viram para adaptar sua cultura operária às novas tecnologias, mantendo suas crenças antigas e locais. (CANCLINI, 1996, p.86-87)

O essencial era que a arte pudesse ter liberdade de se transformar e mudar de rumos sempre que novos caminhos fossem apontados, e as mudanças de

personalidade inevitavelmente viriam. Veremos no próximo capítulo desta pesquisa que, após a dissolução do movimento, diversos de seus artistas partiram para experimentações estéticas totalmente distanciadas do regionalismo.

O músico Xavier, da banda *SoulZé*, bem como praticamente todos os demais envolvidos no movimento, reconhecera como importante e necessária a função de valorizar, perpetuar e repercutir o repertório da cultura regional, ressignificada ou não, porém era preciso deixar claros alguns limites fundamentais:

Tenho receio de como se usa a cultura popular. Vejo que é importante ter respeito, mas não gosto desse lance de super exposição, ou desse lance de todo mundo sair tocando tambor e dizendo que é regional. A cultura popular tá aí, mas devemos ter bom senso, e não gosto muito desse lance de conservar e resgatar. Ela não morre e tá aí pra ser modificada como tudo no mundo. Adoro brincar com ela, mexer nos ritmos, nas roupas, ou seja tudo serve de inspiração, mas não como diretriz. Acho importante, mas não pode ser o motivo maior, as bandeiras são levantadas com muita facilidade e tenho receio disso. (Xavier, em entrevista concedida a COSTA, 2007, p.56)

Afora o caráter progressivamente efêmero das diversas correntes culturais e políticas ao longo das últimas décadas do século XX, tendência que será discutida no próximo capítulo, os artistas (e o próprio sujeito, em sua essência) passavam a evidenciar personalidades cada vez mais fragmentadas, circunstanciais, transitórias, deslocadas e múltiplas em seus processos de identificação ante o contexto social, seja nos âmbitos sociocultural e político, seja nas diversas outras formas de expressão e interação do cotidiano.

Segundo Hall (2005), essas mudanças podem ser bem delineadas pela sucessão de três concepções de identidade. Segundo a primeira delas, a do “sujeito do Iluminismo”, o ser humano era concebido como:

[...] um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou ‘idêntico’ a ele – ao longo da existência do indivíduo. (HALL, 2005, p.10-11)

O “sujeito sociológico”, por sua vez:

[...] refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. (*Idem, ibidem*, p.11)

Antes de apresentar a última definição, Hall argumenta ainda que: “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas.” (*Ibidem*, p.12). E finaliza:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (1987, *apud idem, ibidem*, p.12-13)

Somos levados, de acordo com essa percepção, a traçar um vínculo entre essa fragmentação dos repertórios de identificação e as características criativas do *Movimento Cabaçal*, tanto no geral quanto para cada banda ou artista.

Relevando, a *priori*, algumas particularidades e individualidades, reproduziu-se na produção do *Movimento Cabaçal* uma tendência praticamente idêntica à do *Mangue Beat* no que tange a escolha das referências culturais e a forma como elas seriam processadas. Ao final dos anos 1990, era possível considerar que a maioria dos músicos envolvidos no movimento cearense estavam intimamente ligados à produção pernambucana, de modo que a ousadia e o sucesso da experimentação praticada pelos pernambucanos inspiraram os cearenses a optar por caminhos bastante parecidos. À parte certas diferenças, como as que identificam o maracatu de Pernambuco e o do Ceará, além de outros ritmos não compartilhados por ambas as regiões, as técnicas utilizadas nas fusões entre *rock*, música eletrônica, baião, maracatu, coco, embolada, forró, reisado e outros eram basicamente as mesmas. Cada fusão era trabalhada no sentido de encontrar os

encaixes de harmonia entre um ritmo regional e o som de uma guitarra distorcida, por exemplo, ou de permitir a combinação de uma batida de *rock* com os timbres inconfundíveis de alguns instrumentos regionais. Acima de quaisquer pretensões de demonstrar erudição teórica ou técnica, o objetivo principal era mostrar ao mundo que essas combinações não apenas eram viáveis, como poderiam resultar numa sonoridade inédita e cativante, que conseguia levar as tradições de uma região a entrarem em ressonância com os repertórios culturais modernos e globais. Buscava-se ainda rebater a “fobia” gerada pelos críticos que insistiam em atribuir um caráter fortemente homogeneizante e supressor à cultura considerada global e hegemônica.

A referência mais presente nas principais criações de ambos os movimentos era, sem dúvida, a marcação forte e arrebatadora dos tambores rústicos de couro chamados de “alfaias”, tocados com duas baquetas pesadas. A força das batidas e o tempo acelerado do maracatu pernambucano carregaram uma energia cativante às melodias de guitarra, baixo e bateria, conferindo ao *Mangue Beat* sua principal marca registrada, que consagrou definitivamente o movimento através do enorme sucesso de *Da Lama Ao Caos*, de *Chico Science & Nação Zumbi* e mais algumas músicas que invadiram o rádio e a TV.

O *Movimento Cabaçal* fez amplo uso desse mesmo instrumento e de outros recursos empregados pelos pernambucanos, mas suas fusões procuraram personalidade diferenciada, usando uma série de instrumentos tradicionalmente encontrados no sertão do Ceará, os quais não apareceram ou não foram protagonistas na produção mais conhecida do *Mangue Beat*. Eram vários recursos de percussão e harmonia com forte tradição entre os cearenses, tais como o pife ou pífano (um tipo de flauta transversal aguda), o zabumba (tambor de couro ou *nylon*, típico do forró “pé-de-serra” e do baião), o triângulo (percussão de metal também típica do forró), o *cowbell* (similar ao sino usado no gado), a sanfona, alguns apitos indígenas, a rabeca, o pandeiro, as violas típicas dos repentistas e outros. Alguns desses instrumentos eventualmente foram comuns aos dois movimentos, mas a própria forma de tocá-los podia revelar marcas culturais bem distintas. As alfaias, citadas inicialmente, trouxeram para o *Movimento Cabaçal* o mesmo maracatu acelerado e frenético tipicamente pernambucano (principalmente no trabalho da banda *SoulZé*), mas eram usadas também na marcação lenta e rígida do maracatu

mais típico do Ceará (bastante presente no trabalho das bandas *Dr. Raiz*, *Dona Zefinha* e *Jumentaparida*).

Os instrumentos do universo *pop* (nesse caso, o popular global) tiveram ampla aplicação nos trabalhos de ambos os movimentos, entretanto percebe-se no *Movimento Cabaçal* um emprego mais discreto de recursos eletrônicos como sintetizadores, *beats* programados e outros que o *Mangue Beat* usara com mais frequência. As guitarras distorcidas, o baixo e a bateria tinham forte presença nas composições das bandas de Fortaleza, *SoulZé* e *Jumentaparida*, ao passo que eram mais discretas no som mais fortemente regional das interioranas *Dr. Raiz* e *Dona Zefinha*. Para esses recursos, o uso variava em presença e intensidade de forma semelhante ao que acontecia com as bandas pernambucanas.

As letras e as performances de palco das bandas cearenses buscavam, também à semelhança do que se percebia no *Mangue Beat*, chamar atenção para as questões sociais e políticas de cada região, antigas ou recentes, bem como dar um novo espaço para os folguedos e outras tradições de reduto cultural. A teatralidade era marca bastante forte no trabalho das bandas *Dr. Raiz*, de Juazeiro do Norte, e *Dona Zefinha*, de Itapipoca, talvez por serem ambas formadas em berços culturais permeados por uma rica variedade de folguedos e outras manifestações populares da cultura tradicional cearense. O vestuário e as encenações teatrais conferiam fortes marcas regionais às apresentações desses dois grupos. As bandas da capital, no entanto, limitavam-se a expressar essas tradições, às quais acrescentavam temas mais urbanos e modernos, através de letras e músicas.

A fim de encerrar a análise mais geral do movimento e antes de partir para a abordagem mais individualizada de cada banda, vejamos como seus representantes definiam o conjunto de identidades e objetivos que estruturavam o *Movimento Cabaçal*. Os depoimentos a seguir foram extraídos do vídeo oficial de divulgação³⁶ da *V Mostra Dragão do Mar da Cultura Tradicional Popular*, o já mencionado evento que foi um dos principais marcos fundadores do movimento:

³⁶ Esse vídeo e todos os materiais de mídia reunidos durante esta pesquisa estão disponíveis na pasta de anexos que integra este trabalho. Material anexado com finalidade estritamente acadêmica. Todos os direitos reservados aos respectivos autores.

O *Movimento Cabaçal* é a união em prol da arte/cultura popular, vista nessa contemporaneidade. O *SoulZé* tem um papel dentro desse movimento como uma banda que resgata, principalmente, a ritmação, os ritmos provenientes da música nordestina, como é o caso do baião, do coco. Então a gente se relaciona com o movimento dessa forma. (Renee Muringa, da banda *SoulZé*, 2002)

Seria um movimento de revalorização dos nossos costumes, da nossa cultura, do nosso folclore, da nossa história, que no Ceará, hoje em dia, é muito desprezada. Depois que começou a se aprofundar mais ainda, a gente ficou bestificado, sabe, porque era muita coisa, era muito maravilhoso pra gente. A cada dia que passa a gente fica mais encantado. (Junior Boca, da banda *Dr. Raiz*, 2002)

O *Movimento Cabaçal* celebra, acima de tudo, essa brincadeira, essa festa da cultura popular, essa cultura tradicional popular brasileira que durante muito tempo foi esquecida. Hoje, ela serve como base pra que a gente possa buscar muitas coisas, principalmente em cima dos folguedos, dos ritmos, do teatro, da dança brasileira de ser, do coco, do baião, do maracatu. (Orlângelo Leal, da banda *Dona Zefinha*, 2002)

[...] Seria um movimento que quer passar para as pessoas uma nova estética musical e artística cearense, que engloba música, dança, artes plásticas, tudo isso mamando na fonte do regionalismo. [...] É um movimento que tá preocupado em mostrar de alguma forma, seja qual for, um pouco do regionalismo, um pouco da cultura oriunda aqui do Ceará. (Zoo, da banda *Jumentaparida*, 2002)

O *Movimento Cabaçal* dispersaria em definitivo por volta de 2005/2006³⁷ antes mesmo de formular um manifesto devidamente aprofundado. Todavia, cabe aqui perceber como era concebido o conjunto de identidades do movimento através de uma definição um pouco mais extensa, uma espécie de “anteproposta” para um futuro manifesto, divulgada no encarte do *CD* (coletânea oficial), intitulado *Cabaçom*³⁸, o *Som do Movimento Cabaçal*.

Cabeça, Cabaça... Cabaçom!

É possível escutar dentro das cabeças pensantes de hoje desde o batuque tribal feito há séculos pelos índios kariris com suas cabaças ocas, como também a ritmação eloquente das bandas cabaçais nascidas nas entranhas do sertão nordestino. Pulsam nos neurônios dos crânios cabaçônicos o peso de guitarras, o beat acelerado dos loops digitalizados, a pancada seca de zabumbas, pandeiros e alfaias.

³⁷ As condições que levaram a essa dispersão, alguns acontecimentos importantes e o destino de seus atores principais serão assunto do próximo capítulo desta pesquisa.

³⁸ Era assim chamado por ser considerado o “braço musical” do *Movimento Cabaçal*. Também aparece como *Cabasom* em várias publicações de jornais ou outras fontes de divulgação.

No interior desse balão de mistura, a cabaça, nasce uma geração de artistas cearenses que há muito não se via. Talentosa, criativa, dinâmica e politizada, seus passos movem-se no caminho da construção de um movimento artístico popular, o Movimento Cabaçal, cujo objetivo maior é desenvolver a música e outras linguagens contemplando o cunho político-social, pois ligados diretamente com a cultura popular, os cabaçais primam pelo olhar de nós em nós mesmos, a consciência da importância de quem somos, onde estamos e o que fazemos. (Renee Muringa, da banda *SoulZé*, CD oficial do *Movimento Cabaçal*)

Novamente ressalta-se o caráter hibridizado do processo de identificação do movimento e mesmo de seus objetivos. Passaremos a uma breve análise, no próximo tópico, de características e da produção de cada banda.

2.1 – Os cangaceiros

Neste tópico faremos uma breve análise de como os grupos haviam se estruturado, das influências e escolhas envolvidas na construção de suas identidades e das produções que podem ser consideradas mais emblemáticas em seus repertórios, sendo escolhida uma música de cada banda, preferencialmente um dos quatro trabalhos que cada uma selecionou para fazer parte do *CD* oficial do *Movimento Cabaçal*. A análise técnica dos processos criativos de cada banda não é um objetivo prioritário desta pesquisa, daí por que a brevidade dessa abordagem, porém os trabalhos mais importantes de cada uma delas estão disponíveis (em formato *mp3*) na pasta de anexos que integra este trabalho.

2.1.1 – *Dr. Raiz: arrebatção caririense*

Com os alicerces fundados na pulsante e diversa efervescência cultural da região do Cariri, mais precisamente na cidade de Juazeiro do Norte, a banda *Dr. Raiz* se voltou para uma “janela” no sertão que dava entrada a várias referências artísticas do mundo, e foram influenciados por diversos ídolos do *rock* internacional e nacional e por nomes importantes da música tradicional nordestina, dentre os quais alguns grupos do *Mangue Beat*. Contudo, reservaram o protagonismo ou a “porta da frente” para dar vazão às fortes e cativantes marcas regionais da cultura tradicional caririense. Sobre o nome da banda, vejamos a explicação a seguir:

A gente tava procurando algo que tivesse a ver com raízes, e aí a gente lembrou do cordel do Patativa do Assaré, e da própria figura do Dr. Raiz. Trata-se de um personagem que vive nas feiras livres, vendendo ervas medicinais às pessoas. A gente achou legal, levou lá e todo mundo aceitou. (Junior Boca, em entrevista concedida a COSTA, 2007, p.68)

O sotaque e algumas escolhas de instrumentos e arranjos eram compartilhados e os aproximavam mais ao *Mangue Beat* do que qualquer outra banda do *Movimento Cabaçal*, mas a personalidade dos ricos e diversos folguedos da região e toda a carga estética que eles impunham os tornavam amplamente diferentes de tudo que se via entre as bandas de Pernambuco, mesmo porque a abertura às influências globais era bem mais restrita no som do *Dr. Raiz*. Sobre essa

priorização dos traços regionais e um uso mais discreto das referências globais, Junior Boca havia dito inclusive, em trecho de jornal já citado anteriormente, que em seus trabalhos “a fusão sonora é uma pequena parcela” (NUNES, 2002a), fazendo referência justamente ao uso mais discreto e coadjuvante das referências “importadas”. Nessa mesma matéria, o jornalista Henrique Nunes define a banda:

A música caririense da Dr. Raiz começou a ser mostrada em 1998. A performance da banda representa a cantoria, o teatro e a literatura popular, além da própria tradição social da região. A proposta é universalizar a cultura regional, fundamentada pelas bandas cabaçais, reisados, bois e outros folguedos, bem como por suas romarias, feiras, beatos e movimentações político-religiosos (*sic*). Manifestações que fazem parte da história do povo cearense, sobretudo em Crato (*sic*³⁹) e em todo o Cariri. (NUNES, 2002a)

Junior Boca, nome artístico de Geraldo Ramos Freire Júnior, era o vocalista e podia ser considerado o líder da banda em relação ao fechamento de eventos, concessão de entrevistas e outras situações rotineiras. As maiores influências que carregou para suas composições foram Alceu Valença, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, *Mestre Ambrósio*, *Cascabulho* e *Chico Science & Nação Zumbi*. É interessante destacar que a banda começou tocando *punk rock*, mas diante do impacto causado pelo *Mangue Beat*, resolveram voltar-se ao regionalismo como elemento central de criação. Das origens fundadas no *rock* foram mantidos a guitarra, o baixo e a bateria. Pela experiência na atuação em peças teatrais, Junior Boca incorporou aos shows do *Dr. Raiz* uma presença inconfundível de elementos cênicos, reproduzindo no palco as encenações e figurinos típicos de folguedos como os reisados, os bois, as danças chamadas *maneiro-pau*, *coco* e outras. Além de Junior Boca (voz, percussão e pífano), compunham o *Dr. Raiz* os músicos: Dudé Casado (voz, guitarra, violão e sanfona); Antônio Queiroz (voz e contrabaixo); Beto Lemos (voz, guitarra, violão e percussão); Júnior Casado (percussão), Pantera (voz e percussão) e Ramon Saraiva (voz, guitarra, violão e percussão). Além das influências citadas por Junior Boca, o referencial artístico de todos os demais músicos também teve, obviamente, peso significativo nos trabalhos da banda. Dudé Casado, por exemplo, dividia o protagonismo criativo da banda com Junior Boca, num trabalho de parceria que se estende até a época desta pesquisa,

³⁹ A banda é de Juazeiro do Norte, CE. O autor provavelmente cometeu um engano nesse ponto.

como veremos no capítulo seguinte. Apesar de possuir repertório autoral formado já desde alguns anos antes, em face de dificuldades financeiras, somente em 2006, perto de encerrar suas atividades, a banda conseguiria lançar seu primeiro álbum, após vencer um edital da Secretaria de Cultura do Ceará. (COSTA, 2007, p.68-70)

Como meio de compreender de forma mais completa os objetivos e influências da banda, observemos a seguinte definição:

Não é só no Ceará, nem só no Brasil, mas uma preocupação do mundo todo de se voltar para suas raízes, para o tribal. Eu acho que não tem para onde correr. Quando os povos de uma cultura começam a ter noção que tá perdendo a sua identidade diante desse processo de globalização, aquela história toda que a gente já conhece, e aí, pra você não deixar de existir, a única forma é você procurar voltar para si mesmo. E aí você encontra esses elementos e se encanta. Porque a gente, principalmente aqui no nosso caso, a gente não tava dizendo que a nossa cultura era a mais bela que nenhuma outra sabe... mas era tão bela e tão importante quanto. (Júnior Boca, em entrevista concedida a COSTA, 2007, p.68).

Por ser considerado um trabalho que pode retratar de maneira resumida e fiel as marcas típicas do trabalho da banda, a música analisada foi *Borboletas Azuis (Aves de Jesus)*. Inevitavelmente, é uma opção carregada de certa subjetividade, mas essa foi uma obra da maior relevância e que representava claramente os temas e os arranjos mais recorrentes nos trabalhos do *Dr. Raiz*.

Lá se vai fiéis amigos, a santa procissão
 Por entre olhares tristes de pobreza e aflição
 Juazeiro terra santa, muita fé e oração
 Sofrimento, muita reza e penitência
 Pra encontrar a salvação

Penei, rezei até me afofar
 Tanta reza nunca que me ajudou
 Subia e descia o horto todo dia
 Mas minha paciência agora já se esgotou
 Sofrimento, muita reza e penitência
 Fanatismo, hipocrisia e miséria
 É verdade ainda dizem que o paraíso
 Se consegue, sendo pobre sofredor
 E desse jeito vivi a vida reprimido
 Pensando estar certo meu senhor

(BORBOLETAS AZUIS, CD Cariri.CE.Brasil)

A letra, assim como podemos observar em praticamente toda a produção da banda, carrega fortes vínculos com questões locais de cunho religioso, político e social. Verifica-se uma forte crítica ao caráter alienante que a religião assume na vida dos romeiros e do povo da região, conservando-os submissos e excluídos, mas conformados pelo fanatismo, pela fé.

O instrumental abre com um ambiente que assume protagonismo na maior parte da produção da banda, composto por diversos elementos tipicamente regionais, como o pífano, a sanfona, os apitos indígenas simulando pássaros, o *cowbell* (ou sino de vaca, em tradução direta), o *caxixi* (chocalho artesanal) e outros recursos percussivos. Fecham a introdução e abrem a batida da música elementos como o contrabaixo, o zabumba, o triângulo, a sanfona, a viola e o próprio pífano, que anuncia a melodia central da obra. O ritmo é o baião, levemente acelerado. Ao final de cada frase do pífano que intercala as estrofes, percebe-se o uso de um recurso tipicamente globalizado, emprestado pelo *rock*. Um acorde de guitarra distorcida compõe discretamente o plano de fundo para cada solo do instrumento de sopro. À parte o caráter subjetivo desse tipo de consideração, esse trabalho é provavelmente o mais emblemático e bem produzido em todo o repertório da banda. Foram cuidadosamente colocados todos os arranjos de cada instrumento de melodia e percussão, que compuseram uma harmonia notável entre sanfona, viola e pífano. O álbum contou, inclusive, com a participação do renomado músico e compositor Waldonys Menezes, que dividiu os trabalhos da sanfona com Dudé Casado.

A produção do *Dr. Raiz* é claramente a que carrega mais fortemente as marcas do regionalismo. Os temas urbanos e os elementos modernos, globalizados, não ficaram, contudo, excluídos das composições da banda, apesar de relegados ao papel de coadjuvantes.

2.1.2 – *Jumentaparida: o mundo encontra o sertão*

O primeiro impacto causado pela banda é, obviamente, o de curiosidade sobre o nome tão improvável e estranho. A banda procurava um nome bem humorado e fortemente ligado às expressões do homem do sertão. Segundo o vocalista Zoo, a origem da escolha é a seguinte:

O Jumento é o bicho doido do sertão, que canta as alegrias e as desgraças do Nordeste e sai por aí distribuindo coices nas coisas erradas. Esse nome foi inventado por um tio nosso, o tio Toim, (...) e ele veio se encaixar perfeitamente no tipo de som que a gente queria fazer. (COSTA, 2007, p.74-75)

As influências do grupo são provavelmente as mais globalizadas de todo o *Movimento Cabaçal*. Mesmo algumas bandas nacionais que serviram de inspiração eram, por sua vez, notadamente dedicadas a estilos internacionais, principalmente o *rock* em suas diversas variedades. Entretanto, o repertório das influências regionais teve importante papel na formação da personalidade musical de cada músico. A banda costumava definir o próprio trabalho como uma fusão centralizada no encontro “*hardcore* + regionalismo”, incluindo as variações que surgiam com o uso de diversos estilos relacionados às duas identidades. Formada em meados de 1997, a banda começou a estruturar seu repertório autoral enquanto tocava covers ou consumia avidamente a produção de ídolos como *Ramones*, *Raimundos*, *Chico Science & Nação Zumbi*, *Jorge Cabeleira*, *Mestre Ambrósio*, *Luiz Gonzaga*, *Cordel do Fogo Encantado*, *Faith No More*, *Sepultura*, *Devotos do Ódio*, dentre outros.

Um dos maiores agitadores do *Movimento Cabaçal* em termos de produção, contatos para eventos, organização e logística, o vocalista Zoo, responsável pela maioria das letras da banda, dedicava-se também a projetos sociais junto à *ACR (Associação Cultural Cearense do Rock)*. Esse tipo de trabalho e as diversas memórias da infância junto ao irmão (o baterista) na cidade de Quixadá trouxeram para as composições da banda os contrastes e dilemas da cidade e do sertão. Todavia eram mais frequentes as abordagens a temas marcadamente urbanos, de cunhos político e sociocultural. Podemos perceber a *Jumentaparida* como um grupo que tinha os pés fixados numa metrópole e o olhar voltado para o sertão cearense e para o mundo. Além de Zoo (voz e percussão), a banda era composta por Breno Lagartixa (guitarra e *backing vocals*), Anax Vieira (contrabaixo e *backing vocals*), André Luiz (irmão de Zoo, bateria, percussão e *backing vocals*) e Wilker Dangelo (*percussão*). Talvez por ser da capital, a banda era uma das que tinha maior empatia junto ao público que frequentava os eventos relacionados ao *Movimento Cabaçal*, a maioria deles realizada em Fortaleza, e

alguns outros festivais, carregando nesse contexto os maiores números de fãs aos shows.

Antes de entrar num lento processo de dissolução, que se estendeu aproximadamente de 2003 a 2006, a banda havia alcançado conquistas consideradas difíceis e importantes, tais como o lançamento (em meados de 2002) do *CD* homônimo, viabilizado por recursos inteiramente próprios (acumulados pelas rendas de um longo período de shows), a presença destacada em festivais de grande porte dentro e fora do estado (tais como *Ceará Music*, *MADA* e *Sprite Sounds*) e participações em diversos programas de TV em canais locais e em rede nacional. A banda atribui o encerramento gradual das atividades primordialmente à falta de suporte por parte das políticas culturais do Estado, constituindo o eixo central de uma série de dificuldades que foram aos poucos fazendo com que os músicos optassem por outras carreiras profissionais (COSTA, 2007). Esse assunto será abordado em tópico exclusivo no capítulo seguinte desta pesquisa.

Uma abordagem interessante sobre o trabalho da banda foi publicada pelo colunista Valdir Antonelli, em 2002, para o *site Drop Music*:

Como eu disse o Jumenta Parida não faz nada de novo, mesmo o crossover com o regionalismo já foi muito usado por outras bandas e conquistou o estrelato com os Raimundos, mas a diferença entre estas duas bandas é simples: o Raimundos não é uma banda originalmente nordestina, são de Brasília, então não vivem o dia-a-dia daquele povo e por isso acabam sendo mais caricatos do que reais. Aí entra o que me chamou atenção no trabalho dos cearenses, letras que retratam de uma forma mais justa a realidade de lá, além de serem bem menos apelativas.

Mesmo com o pessoal sendo de classe média e vivendo na capital, a preocupação com as mazelas que assolam o povo nordestino está presente em quase todas as músicas, *A Súplica*, por exemplo, exprime a sensação de um caboclo quando vê sua plantação morrendo por causa da seca. *Exôdo* segue pelo mesmo caminho, além de imprimirem o sentimento vigente de que, na capital, eles podem viver melhor do que no interior. *Opinião e Falsas Promessas* pegam no pé da politicagem, na venda de votos e no coronelismo, que ainda reinam por aquelas bandas. Ainda encontram tempo para citar duas lendas nordestinas na ótima *Caipora* e em *Aparêi*, além de prestarem uma homenagem a Antônio Conselheiro em outra boa faixa chamada *Sangue no Sertão*. (ANTONELLI, 2002)

O trabalho escolhido para análise foi o “par” de músicas *Baião Voador Não Identificado* e *Aparêi*. Elas podem ser consideradas um par por formarem uma faixa contínua, dando a impressão de serem complementares, se ouvidas em

sequência. Nesses trabalhos, excepcionalmente escolhidos fora dos quatro que apareceram na coletânea oficial do *Movimento Cabaçal*, a proposta da banda em termos gerais fica bem exposta. Parecem relativamente “fixas” as fórmulas de composição e de abordagem dos temas extraídos das lendas da cultura nordestina, da política, da seca e dos conflitos sociais. Em todo o repertório da *Jumentaparida*, percebemos um padrão estável de fusão entre os elementos do *rock*, que aparecem sempre com “peso” bem maior, e os recursos ou arranjos emprestados pelas influências regionalistas. As faixas escolhidas aqui fazem uma referência levemente humorística aos “causos” antigos e famosos da cidade de Quixadá, sertão central cearense, segundo os quais vários habitantes da região teriam experimentado diversos graus de avistamento ou contato com seres extraterrestres e objetos voadores não identificados (OVNIS, chamados de “aparelhos” entre os nativos). A primeira faixa (*Baião Voador...*) é instrumental. A segunda traz a letra a seguir:

Foi revirando o que guardo na lembrança
Do meu tempo de criança no sertão de Quixadá
Que me lembrei naquelas noites no terreiro
Chegavam quatro vaqueiros e sentavam pra conversar

E as histórias que aqueles cabras contavam
Envolviam e amedrontavam as pessoas do lugar
Era do céu que descia a maldição
Uma espécie de clarão, ninguém sabia explicar

Naquela noite bonita e estrelada
Eu e minha mulher amada numa Barra Circular
Depois de um dia muito longo de trabalho
E eu cansado pra caralho só pensando em me deitar

Foi que num susto levei uma queda danada
E de repente na estrada uma luz veio me cegar
Com muito esforço consegui ficar de pé
Procurei minha mulher e sentei o pau a gritar

Corre Margarida, lá vem o aparêi

Acontece sempre nas noites de lua cheia
Quem tiver suas casa, pelo amor de Deus
Que num saia debaixo de suas telha
Pois na noite passa ele veio e carregou minhas criação tudim
Levou até minha cachorra baleia

(APARÊI, *CD Jumentaparida*)

Antes de abordar essa faixa, cabe descrever a primeira, instrumental, que funciona como uma espécie de introdução da segunda. *Baião Voador Não Identificado*, como o nome já sugere, complementa o título da faixa seguinte e anuncia, apesar da ausência de letra, o tema que viria adiante. A primeira faixa abre com o som dos “sinos de vaca” ou *cowbells*, descompassados e acompanhados por chocalhos, fazendo alusão ao gado em movimento. Ao surgir a primeira frase melódica (ou *riff*, termo usado pelos músicos), fica clara a prioridade dada pela banda à guitarra distorcida e outras marcas do *rock* mais pesado. A linha melódica, entretanto, remete diretamente às violas dos tradicionais repentistas de diversas regiões nordestinas. Um apito indígena acompanha a primeira marcação da bateria. Junta-se à guitarra a batida típica de um baião acelerado (hoje, muito chamado de forró). Uma fuga à tradição fica por conta da bateria, que demarca o ritmo no lugar do tradicional zabumba, amplamente usado em outros trabalhos da banda. Um *cowbell* marca o compasso. O diálogo entre as frases pesadas da guitarra e a batida do baião estende-se até o final da faixa, que é encerrada pelo som típico de um disco voador das antigas séries de ficção científica da televisão e do cinema. O mesmo som prolonga-se até o início da faixa seguinte, *Aparêi*. Novas e mais aceleradas frases de guitarra surgem, e a bateria entra logo em seguida compondo uma base típica do *hardcore* norte-americano. Os dois ritmos, o baião e o *hardcore*, alternam-se sob os versos da letra, liderados até o final da faixa pela forte presença da guitarra.

O trabalho dessa banda é destacadamente o mais permeado pelas influências estrangeiras, de modo que o “peso” dado aos instrumentos aqui é bem diferente daquele que aparece nas composições da banda *Dr. Raiz*, por exemplo. O som da *Jumentaparida*, reforçando o que foi proposto no capítulo anterior desta pesquisa, tem uma atmosfera notadamente mais urbana e moderna, apesar de recorrer frequentemente à fusão com diversos arranjos e batidas regionalistas. Algumas faixas, principalmente as que foram produzidas por último, revelavam inclusive uma tendência ao distanciamento gradual da fusão com os ritmos regionais, e os mesmos apareceriam de forma consideravelmente mais discreta tanto nas letras quanto nos instrumentais. A banda demonstrava, mesmo que não houvesse declarado abertamente, a necessidade de se reinventar nesse sentido, e deixar aberto um caminho para novas experiências e fusões.

2.1.3 – *Dona Zefinha: cena e música na caatinga*

Formada em Itapipoca, no início dos anos 1990, o grupo *Dona Zefinha* é claramente o mais teatral dos quatro que formaram o *Movimento Cabaçal*. Característica forte também no trabalho da banda *Dr. Raiz*, que começou na música e acrescentou aos shows as encenações teatrais, essa vocação se fazia mais forte no trabalho da *Dona Zefinha*, por ser um grupo que fez o caminho inverso. Começou sua formação no teatro e em seguida partiu para as incursões pela música. O próprio grupo adotou um neologismo para sintetizar essa classificação híbrida que designa suas performances:

Dona Zefinha é uma companhia **cenomusical** que surgiu no início dos anos 90 na cidade de Itapipoca Ceará. A característica marcante do grupo é a mistura de música e comicidade em seus espetáculos, resultado de um trabalho artístico alegre, comunicativo e de total interação com o público.

[...]

O nome Dona Zefinha, foi inspirado na cuidadora dos irmãos Orlângelo Leal, Ângelo Márcio e Paulo Orlando, personagem muito presente na infância deles e que remete ao cenário cultural da região do Cariri, berço do trio. (DONA ZEFINHA, *release* oficial da banda⁴⁰)

Ainda ressaltando a importância da teatralidade nas apresentações da banda, o vocalista Orlângelo Leal enfatiza:

A gente tem um disco e a gente tem um show, em alguns momentos eles se complementam. Outro, eles são bem distintos um do outro assim. Mais uma vez posso perceber a importância do caráter performático de suas apresentações e uma das principais diferenciações da banda, o ver e o ouvir. (Orlângelo Leal, em entrevista concedida a COSTA, 2007, p.60).

O disco a que Orlângelo se refere, *Cantos e Causos*, foi o primeiro da banda e o único lançado dentro do “ciclo de vida” do *Movimento Cabaçal*. O grupo existe até o presente momento (período de realização desta pesquisa), e produziu mais dois álbuns nos anos de 2007 e 2012. A exemplo do que se viu no trabalho da banda *Jumentaparida*, verificamos no trabalho do *Dona Zefinha* uma variação considerável de propostas ao longo dos trabalhos lançados. O segundo trabalho, *Zefinha Vai à Feira* (2007), apresentava também uma tendência maior à

⁴⁰ Grifo nosso. Disponível em: <<http://www.donazefinha.com.br>>. Acesso em: 15 de outubro de 2013.

universalização, a um processo criativo mais desterritorializado e ao distanciamento das tradições regionais tão fortemente presentes no primeiro álbum. As guitarras, o baixo e a bateria assumiam um protagonismo antes inédito na produção do grupo (COSTA, 2007, p.65). O último trabalho, *O Circo sem Teto da Lona Furada dos Bufões* (2012), lançado quase seis anos após o fim do *Movimento Cabaçal*, adota uma nova virada estética, e insere o grupo numa atmosfera circense, mais lúdica e infantil.

Sobre a “fatia” desse trabalho delimitada pelos anos em que a banda integrou o *Movimento Cabaçal*, período mais relevante para esta pesquisa, o jornalista Henrique Nunes classificou:

De Itapipoca, a banda D. Zefinha junta zabumbas, "pifes", rabecas, rói-rói, guitarras e saxofones, com folgedos diversos e manifestações profanas e sagradas da cultura nordestina como um todo. Não ficam de fora manifestações da tradição oral, como o cordel, a cantoria, o mamulengo e os nossos "contos e causos", título do show da banda, liderada por Orlângelo Leal. Ele e dois irmãos são também atores, com vasta formação em encenações de rua, daí porque a performance cênica seja também fundamental em suas apresentações, como no caso da Dr. Raiz. Desde o ano passado, a D. Zefinha vem demonstrando que "bebe" bastante na música de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Antônio Nóbrega e Chico Science.

Para Orlângelo, os músicos do Movimento Cabaçal (Cabasom) encontraram na cultura popular uma referência para fazer sua arte. "Mostramos o que temos em comum nessa pós-nordestinidade, nesse Nordeste urbano, midiático, globalizado. Referências musicais, referências da tradição popular, do teatro, da dança. Tivemos uma fase rockeira, funkeira, mas depois de 95, o Mangue Beat apontou uma nova fórmula que aproximou as pessoas". (NUNES, 2002a)

Além de Orlângelo (voz, violão, rabeca e pífano), o grupo era formado (à época do *Movimento Cabaçal*) por Ângelo Marcio (sax, alfaia e pandeiro), Maninho (bateria), Wellinton Araújo (contrabaixo), Vaninho (percussão), Joélia Braga (sonoplastia) e Paulo Orlando (encenações teatrais).

Da *Dona Zefinha*, consideraremos para breve análise a música *Romance*, uma das quatro faixas da banda que foram selecionadas para a coletânea do *Movimento Cabaçal*. A faixa traz tanto as marcas textuais mais frequentes no repertório da banda quanto o instrumental típico dos brincantes dos folgedos da região, que o grupo fazia questão de manter praticamente original, e não verificamos

a presença destacada de quaisquer instrumentos alheios ao repertório cultural dito tradicional. Vejamos abaixo a letra desse trabalho:

Eu sei que a mulher tem defeito
 Maltrata, briga...
 Tem a mulher que “atraiçoa”
 A mulher que bebe
 A mulher que fuma
 Mas quer desgrçar sua vida meu amigo?
 Resolva viver sem uma

Quando pela porta da cozinha
 Eu vi bela menina
 E quis correr
 Sopra um suspiro agoniado
 Desce no peito entalado
 Um bem querer

Vem cá
 Pra junto deu
 Que o desejo despertou
 Sei lá
 O que pode ser
 O futuro desse amor

Era uma linda donzela
 Daquelas morenas
 Lá do interior

Quando a brisa bateu no meu peito
 Eu andava na solidão
 Viajando na abstração
 Do futuro desencontrado
 Lúcifer estava do meu lado
 Fez poesia de consolação
 Eu até puxei uma oração
 Pra rever o meu tempo perdido
 Infeliz do amor proibido
 No fruto escondido da traição

Doeu quando a saudade apertou
 Chora eu, chora você
 No amargo silêncio de dor

(ROMANCE, *CD Cantos e Causos*)

A letra remete direta e automaticamente à literatura de cordel e ao romanceiro popular típicos do nordeste. A primeira estrofe é recitada em métrica e entonação bem peculiares desse tipo de obra, enquanto que o restante da letra é

cantado e acompanhado pelo instrumental. A temática, voltada inteiramente às dores e percalços do amor sertanejo, é das mais recorrentes entre as canções e romances populares do sertão nordestino. Carrega os traços de humor e oralidade mais marcantes da região. O instrumental, nos primeiros segundos, se resume a uma curta introdução de percussão, que serve de base para a parte recitada da letra. Entra um solo de violão, acompanhado de pandeiro e triângulo. A letra continua e esses mesmos três instrumentos delineiam uma melodia em ritmo leve e valseado, completando a introdução da faixa. Bateria e contrabaixo se unem a violão, triângulo e pandeiro para formar um baião acelerado. Essa base, unida à melodia de voz e aos versos da letra de Orlângelo remete notadamente ao estilo de artistas influentes como Alceu Valença e Elba Ramalho.

Das quatro bandas que integraram o movimento, essa foi a que menos experimentou fusões muito ousadas em seus trabalhos vinculados ao período do *Movimento Cabaçal*, apesar de essa experimentação mais abrangente acabar acontecendo nas composições que surgiram posteriormente. Antes, contudo, esse menor escopo de experimentação ficava relativamente claro pela própria formação da banda, onde não encontramos qualquer músico dedicado a instrumentos como guitarra ou teclado. Por outro lado, sax, contrabaixo e bateria estiveram quase sempre envolvidos, “denunciando” as influências estrangeiras absorvidas pela banda, direta ou indiretamente, nas primeiras etapas de sua construção.

2.1.4 – SoulZé: tambores à peleja

Dos quatro grupos aqui abordados, o *SoulZé* era das mais atuantes em termos de articulação e produção dos eventos e outros assuntos relacionados ao *Movimento Cabaçal*, juntamente com a banda *Jumentaparida*. Muitas das iniciativas que permitiram que esse movimento começasse a ganhar corpo partiram da atuação de bastidores de Renee Muringa, vocalista do *SoulZé*, e Zoo, vocalista da *Jumentaparida*. Os dois, talvez por residirem em Fortaleza e serem os líderes de suas respectivas bandas, foram responsáveis pela maior parte dos contatos que visavam as principais parcerias voltadas a dar vida ao *Movimento Cabaçal*. Essa busca coube a Renee Muringa em diversos momentos, além do papel artístico de levar sua banda a formar um dos pilares do movimento, de dar a ele a diversidade e

a consistência criativa necessárias para tornar essa união algo único e especial, uma nova referência cultural no Estado.

A banda iniciou sua formação em 1997. Raízes que originaram do nome da banda e são depreensíveis a partir dele, as matrizes culturais que moldaram a personalidade do *SoulZé* ficam mais ou menos óbvias quando fazemos a leitura separada das palavras. Em suma, é uma banda que funde elementos da *soul music* ao repertório musical do nordeste, do *Zé*, do tocador de forró, baião, maracatu, coco e outros ritmos regionais (COSTA, 2007). Era assim, basicamente, que a própria banda gostava de justificar a escolha do nome, mas, em muitos outros momentos, o *rock* e a música eletrônica assumiriam a linha de frente desse bloco de influências. O primeiro e único álbum da banda, *Lab SZ*, seria finalizado e lançado em meados de 2003, com um segundo lançamento em 2005, quando o trabalho foi remixado, ganhou algumas novas faixas e outras alterações (BIN, 2005). Pouco depois, em 2006, foi lançado também o videoclipe⁴¹ da música *Meu Cabelo é Engraçado*. A banda migrou para São Paulo em busca de novas oportunidades por volta de 2005, e veio a parar de atuar definitivamente por volta de 2007/2008. *Renee*, vocalista, gostava de definir o som da banda da seguinte maneira:

Nós somos uma banda de *rock*, com certeza, mas nós temos uma influência muito forte dessa história de pegar o que tem em nosso redor e construir o nosso som. A gente se utiliza muito da indumentária nordestina, de ritmação, melodia e harmonia, mas a gente também tem influências de filmes, literatura. Tudo isso entra na nossa música. E a nossa banda tem sete componentes e todos participam do processo de composição. O som pode ser definido como de uma banda de *rock*, com a pegada forte nordestina, mas liberada para outros sons, como samba *funk*, drum and bass. (Renee Muringa, em entrevista concedida a Cuia Records *apud* COSTA, 2007)

Além de Renee Muringa (voz), os músicos da banda por vezes definiam o próprio estilo com expressões como *beat pesado*, em alusão às batidas das alfaias e os samplers herdados do *Mangue Beat*, e *baião denso*, em referência às influências derivadas do profundo contato com a obra de Luiz Gonzaga. (NUNES, 2003)

Do *SoulZé*, analisaremos a música *Caboré Ducôco*. De letra simples e curta, esse trabalho traz versos de Renee que dão margem a mais de uma interpretação, e o mais provável é que só um contato direto com o artista deixe esse

⁴¹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HBs3_elTG5k>. Acesso em: 30 de outubro de 2013.

significado original mais claro. Durante período desta pesquisa, entretanto, Renee esteve fora do país, e não é exatamente um adepto das redes sociais ou outros meios eletrônicos de contato. Vejamos a letra:

Caboré Ducôco
 Tem gente avexada andando por lá
 Caboré Ducôco
 A coisa, a cocada, a traíra e o preá
 Caboré Ducôco
 Avexa, menina
 Que eu quero chegar

Na carnaúba tree
 Caatinga jungle!

Diniz, seu moço,
 É o moço da moça que mora por lá
 Vixe, meu Padim! Me ajuda até o fim
 Pro mode eu tá lá
 Nessa terra abençoada
 Avexa, menina!
 Que eu quero chegar

Na carnaúba tree
 Caatinga jungle!

Caboré é o morro, seu moço,
 Ducôco! pára de aperriar!
 E descem os gringos agora
 Olha as meninas
 Diniz, vamo cuidar?
 De piripaque morre aos poucos
 O moço da capitá
 Vixe, meu padim...

Carnaúba tree
 Caatinga jungle!

(CABORÉ DUCÔCO, *CD LabSZ*)

Em linhas gerais, cabe considerar que a letra faz alusão ao nativo que volta à terra natal, o “caboré⁴²” que vem do “mundo” e retorna ao sertão, trazendo consigo, no mesmo transporte, gente da capital e também estrangeiros ou “gringos”.

⁴² Segundo o Dicionário Léxico: “m. Bras. Espécie de mocho. Pequena panela de barro, para serviço de cozinha. * Caboclo de pouca idade. * Fig. Homem gordo e de baixa estatura. * M. e f. Mestiço de negro e índio. Pessoa trigueira, tirante a caboclo. (Do tupi)”. Disponível em: <<http://www.lexico.pt/cabore/>>. Acesso em: 27 de outubro de 2013.

A letra remete às falas, que parecem alternar pensamento e voz alta, do nordestino nativo chegando à sua cidade e comentando ou imaginando as impressões e reações que eles teriam diante da realidade que se apresentava. Pode-se compreender como uma espécie de metáfora para o contato ou o choque entre a cultura regional e o mundo. É um tipo de adaptação do conceito que *Chico Science & Nação Zumbi* empregaram quando construíram as expressões *Mangue Beat* e *Manguetown*. Há outros trabalhos do *SoulZé* que remetem a essa relação, a esse encontro, como *Cyber Cangaceiro* e *País Nordestino*. O instrumental, conforme o título desse tópico e a descrição inicial da banda sugerem, já abre com as fortes batidas dos tambores (alfaias), que dão peso extra ao forte e acelerado maracatu pernambucano (o cearense, conforme ressaltado anteriormente, é bem mais lento e cadenciado). A influência é clara e direta: *Chico Science* e seus agregados no *Mangue Beat*, a começar por *Fred Zero Quatro*, que empresta a marca da fusão com arranjos eletrônicos. Unem-se à mistura, a exemplo das referências pernambucanas, a guitarra, a bateria, o contrabaixo, o pífano e outros instrumentos percussivos. A própria voz e o visual de Renee Muringa, diga-se de passagem, remetiam claramente a *Chico Science*. Em 2005, quando faziam shows tentando carreira no eixo Rio – São Paulo, Renee e o *SoulZé* foram interpelados pelas seguintes opiniões, em matéria do colunista Marcos Paulo Bin para o site *Universo Musical*:

No show, mais até que no disco, o *SoulZé* confirma que sofre os ecos da revolução sonora provocada por *Chico Science* e a *Nação Zumbi* nos anos 90 com o movimento manguebeat. Uma semelhança nítida, tanto pela sonoridade quanto pela postura e pela voz de Renee.

“A banda é ótima, eles já estão prontos. Precisam apenas fugir um pouco do estilo de *Chico Science* e da música pernambucana e se atentar mais para os ritmos do Ceará, que no momento não tem novos representantes de projeção na música brasileira”, avaliou o percussionista Reppolho, que já tocou com nomes como Gilberto Gil, Milton Nascimento e Elba Ramalho e hoje acompanha Moraes Moreira e Elza Soares, além de manter uma carreira solo. (BIN, 2005)

A polêmica não era exatamente nova, e as comparações aparentemente não incomodavam o *SoulZé* de maneira tão contundente quanto se poderia esperar:

Eu não nego essa influência. O *SoulZé* tem 8 anos; pegamos o início do movimento manguebeat, que nos atingiu fortemente. Mas somos de uma geração pós-manguebeat, que faz um mix das diversas contribuições que a Música Popular Brasileira nos deu. Prefiro a definição de que somos uma

banda eletrorgânica, que vive o binômio da cultura popular com a modernidade. (Renee Muringa, em entrevista concedida a PAULO, 2005)

Renee fazia questão de esclarecer ainda que, mesmo com a distância em termos geográficos, a banda procurava estar sempre próxima do conjunto de ídolos nordestinos que formaram seu repertório de influências regionalistas, sem abrir mão, contudo, da possibilidade de mudar de rumo no sentido estético, de experimentar incursões em novos temas e estilos:

Não temos uma influência principal. Luiz Gonzaga é muito importante para nós, mas é mais um elemento que usamos. Tanto que nosso CD chama-se Lab – temos realmente uma conduta laboratorial, no sentido de ouvir e absorver diversos sons, desde o Quinteto Violado até Totonho e os Cabras. [...]

Nós mantemos esse link [com a cultura nordestina] através de pesquisas e do nosso trabalho com oficinas de percussão. A cultura popular é apenas uma face do nosso som. Gostamos também de música instrumental, eletrônica, trilhas sonoras e outras coisas. (Renee Muringa, em entrevista concedida a BIN, 2005)

3 – SEMENTES AO CHÃO

Concluída a análise de algumas das principais realizações e das identidades envolvidas no processo criativo de cada banda, podemos agora passar a discutir como se deu para o *Movimento Cabaçal* a dispersão iniciada em meados de 2006 e efetivamente constatada por volta de 2008. Dos quatro grupos envolvidos, apenas um ainda está em atividade à época desta pesquisa: *Dona Zefinha*. Os demais encerraram definitivamente suas atividades entre 2006 e 2008. Isso nos remete a uma série de questões e nos faz procurar entender quais fatores poderiam ter sido mais determinantes para que a maioria dos grupos acabasse e seus músicos tomassem outros rumos, alguns deles abandonando totalmente a atividade artística em si.

Dadas a multiplicidade e a complexidade dessas questões, além da quantidade de atores envolvidos, buscaremos dedicar as abordagens deste capítulo aos assuntos mais relevantes a esta discussão, aqueles que assumiram maior influência sobre o enfraquecimento do *Movimento Cabaçal*. Todavia, as marcas deixadas pelo movimento, sua herança e as mudanças que ele provocou não podem e não deverão ser ignoradas nesta abordagem.

3.1 – A herança do Movimento Cabaçal

Apesar da vida relativamente curta, o *Movimento Cabaçal* serviu e continua servindo, até o momento desta pesquisa, como referência a diversos grupos, sejam novos ou já relativamente experientes. É possível constatar facilmente essa influência através de uma rápida busca, associando os termos *cover* e o nome de qualquer banda do *Movimento Cabaçal*, em *sites* de compartilhamento de vídeos ou músicas. No *Youtube*, por exemplo, é comum encontrar tributos à banda *Jumentaparida*, gravados por novas bandas informalmente, e publicados até seis ou sete anos após o fim de três dos grupos que lideraram o *Movimento Cabaçal*. Exemplos de herdeiros dessa iniciativa que ficaram registrados de maneira mais profissional, detalhada e marcante são os músicos da banda *Eletrocactus*, que em 2010 lançaram um álbum financiado com recursos públicos e apontavam as quatro bandas do *Movimento Cabaçal* como principal fonte de inspiração. Essa

influência ficou bem demarcada na entrevista concedida por um desses músicos ao jornalista Dalton Moura, para a matéria intitulada “Elétrico Regional”. Perceba-se que o artista destaca ainda a “disputa territorial” com as bandas *covers*, também apontada pelo *Movimento Cabaçal*, e que será discutida mais adiante:

"Como priorizamos trabalho autoral, isso dificultou a nossa estrada em Fortaleza, porque a cidade valoriza muito o cover. Mas a gente não arredou pé, não saiu dessa linha", comemora Roberto, reconhecendo que muita coisa mudou desde o auge da estética "rock regional", trabalhada por diversas bandas, também no Ceará, no início da década. "O pessoal do Movimento Cabaçal, quando começou a aparecer, serviu como referência pra gente. Bandas como Dr. Raiz, Soul Zé, Dona Zefinha, Jumentaparida, foram como um norte, até pra mostrar que era possível fazer música autoral de qualidade, no Ceará, e aparecer", ressalta. "Agora, vimos que pra isso precisava de uma consistência, de união. Até ensaiamos algumas reuniões com grupos da nossa geração, como o Maracatu Vigna Vulgaris, o Cordão do Caroá, o Água de Quartinha...", menciona. O disco registra essa trajetória. (Roberto César, vocalista da banda *Eletrocactus*, em entrevista concedida a MOURA, 2010)

Quando as quatro bandas que formaram o *Movimento Cabaçal* iniciaram sua caminhada, muitos dos recursos de produção e promoção artística e cultural que se popularizaram largamente anos depois estavam ainda restritos aos profissionais especializados. Havia ainda uma série de grandes barreiras que se impunham entre uma banda e o lançamento de um álbum ou videoclipe, por exemplo. Os *sites* de compartilhamento de vídeo (principalmente o já citado *Youtube*) começavam a ganhar força, porém possuíam apenas uma pequena fração do poder e do alcance que possuem hoje. As redes sociais – que posteriormente se tornariam o principal meio de divulgação e interação entre fãs e artistas das mais diversas relevâncias – também engatinhavam, principalmente no Brasil. Não era tão simples e nem tão barato, àquela época, ter acesso a tantos recursos de produção audiovisual, semiprofissionais ou mesmo de ponta. Ao final dos anos 1990, começo dos anos 2000, não era comum a praticamente nenhum músico ou produtor (mesmo os de classe média ou alta) ter um computador em casa capaz de rodar um bom programa de produção de áudio. Os próprios programas ou *softwares* especializados se multiplicaram, e hoje existem boas alternativas até mesmo no universo do “*software livre*”, que geralmente é isento de custo. Mesmo alguns instrumentos e equipamentos considerados de ponta já são encontrados em estúdios caseiros ou

de “garagem”, porque se ainda não estão exatamente “baratos” à época desta pesquisa, tornaram-se no mínimo bem mais acessíveis, afora a facilidade de encontrá-los nos nas lojas especializadas que se multiplicaram na internet e até nas capitais, em endereços físicos.

Voltando ao contexto e ao tempo em que o *Movimento Cabaçal* perseguiu seus sonhos, quais seriam, então, as conquistas possíveis e quais delas foram inteira ou parcialmente alcançadas? Todas as quatro bandas do movimento alcançaram, traçando-se um panorama superficial, feitos considerados extremamente desafiadores e invejáveis a quaisquer artistas da época. Naquele período, a carência de recursos atribuiria um valor todo especial a realizações hoje consideradas irrelevantes, marcos que deixaram de ser fundamentais, como por exemplo: gravar um álbum profissionalmente e tê-lo fisicamente fabricado pela indústria fonográfica, participar de programas relevantes nos maiores canais da televisão, dar entrevistas e ter os shows divulgados pelas maiores rádios, jornais e revistas e participar de grandes festivais. Hoje, à época desta pesquisa, mesmo artistas que conquistaram (em números expressivos) todos esses objetivos, tem optado por adotar novos recursos que surgiram com os avanços tecnológicos. É o caso, por exemplo, do músico, cantor e compositor carioca Lobão, que se tornou um produtor musical independente e passou a gravar e divulgar um álbum com recursos pessoais (ou angariados por articulações próprias) após longos anos de contratos com grandes gravadoras e outras empresas do meio artístico. A internet passou inclusive a vender muito mais música, por meio de vários *sites* e *softwares* que permitem o *download* pago de arquivos⁴³, do que as lojas físicas através de formatos como o *CD* e um saudosista e fetichizado disco de vinil. Na virada do século XXI, entretanto, desprovidos de tais “atalhos” e ainda profundamente dependentes de toda uma cadeia produtiva da indústria cultural, o caminho entre quaisquer artistas e seus fãs era bem mais “tortuoso” e “íngreme”, especialmente para aqueles que iniciavam a carreira.

Cada qual com desafios particulares e através de momentos, percursos e proporções ligeiramente diferentes, *Dr. Raiz*, *Dona Zefinha*, *SoulZé* e *Jumentaparida* cumpriram boa parte dos planos a que se propunham, e apesar de não terem

⁴³ Sobre esse assunto, uma fonte interessante é a matéria “Música digital já vende mais do que CDs nos EUA”. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/jt-seu-bolso/musica-digital-ja-vende-mais-do-que-cds-nos-eua/>>. Acesso em: 10 de novembro de 2013.

conquistado um reconhecimento tão grande e longo quanto o do *Mangue Beat*, por exemplo, romperam várias fronteiras que desde o *Pessoal do Ceará* estiveram fechadas a quase todo artista autoral cearense. Invariavelmente, há os casos individuais que, em detrimento de quaisquer obstáculos, despontam de tempos em tempos, mas no sentido de fazer acontecer uma proposta coletiva, pensada para dar espaço e atenção a um amplo conjunto de artistas simultaneamente, devemos considerar que o *Movimento Cabaçal* foi (e ainda é) um exemplo a ser seguido, por mais que possa ser considerado, sob diversos pontos de vista, um movimento que “não pegou”.

Reservadas as comparações de relevância, longevidade e outras qualidades de ambos os movimentos, desde a efervescência cultural provocada pelo *Pessoal do Ceará* por volta dos anos 1970 (conforme comentado no capítulo anterior), não se observava no estado outro movimento capaz de trazer novamente uma agitação cultural “acima da média”, de ganhar tamanha atenção com trabalhos autorais e de alcançar a relevância e os espaços que viria a conquistar, somente cerca de vinte anos depois, o *Movimento Cabaçal*. O que explicaria, então, tamanha dificuldade em perenizar um fenômeno cultural que foi tão bem sucedido, mesmo que de maneira circunstancial ou pontual? O que teria levado essas bandas a vencerem a resistência do público cearense em prestigiar novos artistas locais e, principalmente, em sair do conforto e da segurança de buscar diversão dentro de casa? Suplantada essa barreira, o que impediu que essa empatia se perpetuasse e se solidificasse por um período mais extenso de tempo? Essas e outras questões raramente estariam plenamente respondidas por um ou dois focos de abordagem. Como observaremos adiante, o cerne de cada uma delas está interligado a toda uma rede de fatores favoráveis e contrários que, analisados em conjunto e confrontados, tornam possível uma compreensão minimamente abrangente sobre aquilo que de fato desempenhou algum papel nos principais acontecimentos que delinearam a ascensão e a queda do *Movimento Cabaçal*.

3.2 – As barreiras impostas ao longo dos anos

Nem todas as “sementes” plantadas pelo movimento “germinaram”. Os altos e baixos seriam consequências naturais de quaisquer iniciativas profissionais,

mas são especialmente previsíveis e esperados num meio complicado e desafiador como o da produção cultural, em particular a do Ceará, por razões que discutiremos adiante. Existem, obviamente, muito mais assuntos envolvidos no encerramento de um movimento desse tipo do que será possível detalhar neste capítulo. Assim, procuraremos discutir adiante os quatro pontos mais relevantes, e eventualmente abordar outros fatores que podem ser considerados “secundários”. A seguir, vejamos quais seriam essas quatro maiores barreiras enfrentadas pelas bandas ao longo de sua existência, antes, durante e depois do *Movimento Cabaçal*.

3.2.1 – Modernidade “Gasosa”

Dentre as barreiras enfrentadas pelo *Movimento Cabaçal*, que serão pontuadas separadamente nos tópicos seguintes, talvez a menos claramente recortada e a mais intrinsecamente envolvida no processo de dispersão do movimento seja a do caráter crescentemente volátil e efêmero dos mais diversos contextos e produtos criados na sociedade moderna. Esse aspecto configura essencialmente um fenômeno mundial, um efeito colateral dos avanços tecnológicos em escala global e de uma intensa exploração desses recursos pelo marketing nos mais variados mercados. Numa abordagem mais recortada pelo contexto regional, contudo, outras questões locais e pontuais também desempenharam papéis fundamentais, que serão discutidas nos próximos tópicos, tais como a carência de um maior apoio do Estado ao fazer cultural, a disputa por espaços com a especulação imobiliária e o sucesso dos eventos que envolviam bandas *covers* em detrimento daqueles liderados por artistas autorais.

A noção sugerida pelo título deste tópico, de uma modernidade “gasosa”, remete invariavelmente a um acirramento do caráter crescentemente volátil das relações sociais na contemporaneidade e de praticamente tudo aquilo que deriva delas. É uma espécie de “atualização” em intensidade daquilo que foi proposto pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001) em sua largamente explorada obra *Modernidade Líquida*.

O “derretimento dos sólidos”, traço permanente da modernidade, adquiriu, portanto, um novo sentido, e, mais que tudo, foi redirecionado a um novo alvo, e um dos principais efeitos desse redirecionamento foi a dissolução das forças que poderiam ter mantido a questão da ordem e do sistema na

agenda política. Os sólidos que estão para ser lançados no cadinho e os que estão derretendo neste momento, o momento da modernidade fluida, são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas – os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividades humanas, de outro. (BAUMAN, 2001, p.12)

Todas as atividades relacionadas à coletividade humana e mesmo algumas de foro íntimo estão submetidas a um processo que, desde os anos 1990 e sem previsão de encerramento, torna cada vez mais curto o “ciclo de vida” de produtos, hábitos, relações, modismos, regras, convenções e outros componentes do convívio social que terminam por interferir, direta ou indiretamente, nas relações que dão corpo ao conjunto de identidades adotadas por cada indivíduo. A partir do encurtamento progressivo da atenção e da relevância atribuídas a cada um desses componentes, surge exatamente essa noção de que a modernidade que foi dita “líquida”, pela dificuldade de dar uma forma minimamente estável para um conteúdo, tem se tornado “gasosa”, pela crescente fluidez e fugacidade, por ser cada vez menos estável, palpável e visível, mesmo em prazos curtíssimos, e por assumir contornos cada vez mais difusos, difíceis de delinear pela simples observação.

Se em diversos contextos improváveis, mesmo em alguns permeados por regras e hábitos mais conservadores, essa instabilidade da vida moderna passava a se fazer notar, no meio artístico, onde o próprio esforço criativo sugere constante renovação, o impacto desse culto ao efêmero foi especialmente transformador, revolucionário. Diante do veloz e ininterrupto bombardeio de conteúdo deflagrado pelas novas mídias, especialmente as eletrônicas/digitais, prender a atenção de uma base de fãs por um tempo mais longo tornou-se desafiador a artistas de diversos campos, para além das artes mais midiáticas, como música, TV e cinema. Quanto maior a quantidade de material facilmente acessível ao público, buscando-o e disputando-o inclusive de forma ativa, mais complexa tornava-se a manutenção de um laço durável entre um músico e sua base de fãs.

Se a essência da arte sempre foi a de propor reinvenção e vanguardismo constantes, esses ideais passaram a ser extremamente vitais para que uma banda sobrevivesse por um período considerável. Pelo menos três das quatro bandas do *Movimento Cabaçal* admitiram essa tendência e a trouxeram aos seus trabalhos, mesmo que nas entrelinhas. *SoulZé*, *Jumentaparida* e *Dona Zefinha* perceberam essa necessidade de tomar um novo rumo criativo, a fim de ganhar novo fôlego nos

palcos e mostrar capacidade de expandir as próprias fronteiras. As composições que surgiram mais perto do fim de cada uma dessas bandas revelam nuances muito mais urbanas e distanciadas do regionalismo. Os próprios músicos já haviam admitido, em algumas entrevistas, que o vínculo com a cultura tradicional não seria necessariamente permanente e nem se pretendia como trabalho de museus, e acrescentaram em várias oportunidades que não descartariam mudanças em direção a temas marcadamente mais metropolitanos e cosmopolitas. O instrumental e as letras começaram a se transformar nesse sentido. No início desse processo, três das bandas do movimento se encerraram por volta de 2007, *SoulZé*, *Dr. Raiz* e *Jumentaparida*, mas a banda *Dona Zefinha* permanece em atividade até o ano desta pesquisa, e passou por profundas transformações em termos de estilo e temática⁴⁴. Bauman (2001) lançou um raciocínio metafórico a fim de descrever essa dificuldade crescente em tornar estável uma relação ou vínculo de identificação:

Essa obra de arte que queremos moldar a partir do estofado quebradiço da vida chama-se “identidade”. Quando falamos de identidade há, no fundo de nossas mentes, uma tênue imagem de harmonia, lógica, consistência: todas as coisas que parecem – para nosso desespero eterno – faltar tanto e tão abominavelmente ao fluxo de nossa experiência. A busca da identidade é a busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme. Lutamos para negar, ou pelo menos encobrir, a terrível fluidez logo abaixo do fino envoltório da forma; tentamos desviar os olhos de vistas que eles não podem penetrar ou absorver. Mas as identidades, que não tornam o fluxo mais lento e muito menos o detêm, são mais parecidas com crostas que vez por outra endurecem sobre a lava vulcânica e que se fundem e dissolvem novamente antes de ter tempo de esfriar e fixar-se. (BAUMAN, 2001, p.97)

Ainda segundo Bauman (*ibidem*, p.97), essa relação entre indivíduo e identidade tornava-se especialmente tênue e inconstante por estar esse indivíduo constantemente confrontado por uma espécie de “supermercado de identidades”, as quais estariam sempre facilmente à mão, apenas esperando para serem frequentemente adquiridas e substituídas. Cabe concluir essa linha de raciocínio

⁴⁴ A banda adota atualmente uma estética que “flerta” com referenciais circenses, como fica bastante claro em matéria do jornal O Povo intitulada “Do circo à música”. Disponível em:

<<http://www.opovo.com.br/app/opovo/buchichoguia/2013/07/12/noticiabuchichoguiajornal,3089943/do-circo-a-musica.shtml>>. Acesso em: 13 de julho de 2013.

Em seu *release* oficial, contudo, procuram notadamente manter-se desvinculados de quaisquer rótulos mais restritivos, e definem-se como “projeto autoral que vai da música de raiz brasileira ao universal, bem como releituras de clássicos da música popular brasileira”. Disponível em: <www.donazefinha.com.br>. Acesso em: 13 de julho de 2013.

com outra proposta do mesmo autor, em obra anterior, mas que versava sobre a mesma questão:

O problema da identidade resulta principalmente da dificuldade de se manter fiel a qualquer identidade por muito tempo, da virtual impossibilidade de achar uma forma de expressão que tenha boa probabilidade de reconhecimento vitalício, e a resultante necessidade de não adotar nenhuma identidade com excessiva firmeza, a fim de poder abandoná-la de uma hora para outra, se for preciso. (BAUMAN, 1998, p.155)

Alguns anos antes, Stuart Hall havia proposto algumas e reunido outras questões sobre essa mesma relação e também sobre a fragmentação das identidades. Em “A identidade cultural na pós-modernidade”, trabalho editado pela primeira vez em 1992, Hall destacava que:

Alguns teóricos culturais argumentam que a tendência em direção a uma maior interdependência global está levando ao colapso de *todas* as identidades culturais fortes e está produzindo aquela fragmentação de códigos culturais, aquela multiplicidade de estilos, aquela ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e na diferença e no pluralismo cultural descrita por Kenneth Thompson (1992), mas agora numa escala global – o que poderíamos chamar de *pós-moderno global*. Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. (HALL, 2005, p.73-74)

Apesar das evidências levantadas, cada ponto ou subtópico lançado no atual capítulo desta pesquisa se constitui numa discussão em aberto e, obviamente, de natureza em parte especulativa e exploratória, levando em conta principalmente a ampla subjetividade inerente a cada um dos tópicos propostos. Entretanto, parece pertinente considerar que as próprias forças de transformação e renovação geradas na produção/consumo cultural na contemporaneidade, através de seu caráter crescentemente efêmero, globalizado e desterritorializado, empurraram o *Movimento Cabaçal* para caminhos temáticos completamente novos, enfraquecendo inclusive a noção regionalista que havia dado nome ao movimento. A única exceção a essa tendência seriam os caririenses do *Dr. Raiz*, que manteriam uma linha temática mais

estável até o encerramento das atividades da banda e nas carreiras individuais que iniciariam em seguida. O próprio movimento *Mangue Beat*, que continua vivo até o período desta pesquisa e foi uma das maiores inspirações para as quatro bandas cearenses, perderia grande parte da atenção e dos espaços anteriormente conquistados fora de Recife, apesar de suas bandas terem se mantido consideravelmente fiéis a várias de suas referências regionalistas, mesmo nos trabalhos lançados mais recentemente.

3.2.2 – As políticas públicas

Já mencionada no primeiro capítulo desta pesquisa, a dissertação de mestrado de Jane Meyre Silva Costa (2007) em políticas públicas, na Universidade Estadual do Ceará, trouxe como objeto central de estudo a dificuldade enfrentada pelo *Movimento Cabaçal* na busca por apoio dos órgãos públicos e de suas políticas de incentivo à cultura em todo o estado do Ceará. Abordaremos neste subtópico as evidências obtidas em seu trabalho e buscaremos compará-las com o contexto atual (período da presente pesquisa), a fim de perceber até que ponto houve mudança nesse setor, e em quais sentidos ele teria ou não evoluído.

Obviamente, por se tratar de uma pesquisa de mestrado e por ater-se a aprofundar exaustivamente apenas o fator político como objeto de estudo, enquadrando os vários dados obtidos sob diversos pontos de vista, não caberão aqui todas as informações relevantes evidenciadas pelo trabalho citado. Contudo, dentro da proposta da presente pesquisa – de dividir esse foco entre esses entraves políticos e outros dois grandes desafios que se impuseram ao *Movimento Cabaçal* – serão consideradas a seguir apenas algumas das principais informações obtidas da dissertação de Costa (2007), que serão confrontadas com o contexto atual. Desse modo, será possível analisar até que ponto esses fatores se interpuseram nos caminhos trilhados pelo movimento e o que espera pelos artistas que se seguirem a ele.

O trabalho de Costa aborda a interferência das políticas públicas do Estado em várias frentes, e aqui cabe dar ênfase em duas delas: o financiamento de eventos/produções e a criação de espaços culturais. Sobre o primeiro ponto, evidenciou-se, por meio do depoimento de um agente cultural de grande relevância

para um dos principais eventos culturais da cidade, a *Feira da Música*, que enquanto o financiamento por parte da SECULT (Secretaria de Cultura do Estado) era satisfatório aos principais eventos locais daquela época (em 2006), a articulação política revelava-se frustrante. Essa deficiência implicava, sobretudo, na escassez de eventos culturais de visibilidade nacional sediados no Ceará. O efeito colateral da escassez desse tipo de evento era o esvaziamento de alguns espaços que recebiam bandas locais. Os músicos do *Movimento Cabaçal* (e mesmo os das bandas que não o integravam) consideravam que o público cearense havia se acostumado a prestigiar em maior número apenas os eventos em que o palco estava dividido com atrações nacionais renomadas, em grandes produções. (COSTA, 2007, pg.101-103)

Um bom exemplo da realidade exposta acima era o evento privado chamado *Ceará Music*, que, em várias edições de 2001 a 2007, deu às bandas do *Movimento Cabaçal* seus públicos recordes. Ainda assim, grande parte deste público não estava ali para ver os artistas locais, considerando que cabia a eles apenas o papel de abrir cada uma das quatro noites de shows, algumas vezes em palcos menores, separados. Iniciativa das próprias bandas locais de um modo geral, a “válvula de escape” dos músicos cearenses era, desde o final dos anos 1990, o festival *ForCaos*, evento financiado também e em parte pelos órgãos públicos, mas articulado pela *ACR*, a associação cearense de bandas mencionada no primeiro capítulo desta pesquisa. O evento, cujo nome faz uma espécie de antagonismo à festa de música baiana *Fortal*, dedica até o momento desta pesquisa espaço quase que exclusivo às bandas cearenses, convidando eventualmente atrações de outros estados também consideradas de pequeno ou médio porte.

Retomando o caso da *Feira da Música*, há um ponto polêmico a destacar. Em 2007, quando o evento já tinha se consolidado na agenda cultural de Fortaleza e ganhado alguma atenção no contexto nacional, o então ministro da cultura, Gilberto Gil, compareceu ao evento. Empolgado com o formato e o potencial da iniciativa, o ministro expressou a intenção de transformá-lo numa produção nacional, com apoio mais direto e intenso do Ministério da Cultura, a fim de expandir a repercussão para o contexto internacional (COSTA, 2007). O ânimo que essa declaração trouxe logo foi substituído por desconfiança e frustração, considerando que o ministro esclareceu de imediato o objetivo de ter Recife como sede para a primeira dessas

produções, para o descontentamento dos produtores e artistas de Fortaleza. O ministro, então, acenou com uma justificativa de entrelinhas sintomáticas:

Recife porque ela tem toda uma elaboração, uma formulação, uma capacidade de processamento. A diversidade musical é muito grande. Essa capacidade existe em Pernambuco. Tem um carnaval importantíssimo e um outro conjunto importante de festas. Tem um ciclo junino, que Pernambuco irradia pro resto do nordeste, pra Bahia, pra Sergipe. É um lugar importante, um polo com música. É o lugar do frevo, um dos gêneros mais importantes da música no mundo. Razões pra que ela seja em Recife não faltam. (Gilberto Gil, Ministro da Cultura, em entrevista concedida ao Diário do Nordeste, *apud* COSTA, 2007)

Havia, já de algum tempo antes dessa entrevista, muita polêmica em torno desse debate, mas esse posicionamento do ministro acirrou ainda mais as opiniões. Pontos altos e baixos da articulação política e do investimento em cultura no Ceará foram levantados por produtores e artistas envolvidos na *Feira da Música*, no *Movimento Cabaçal* e em outras iniciativas, em momentos distintos. Entretanto, o sentimento geral era de frustração, diante do empenho que não gerava um reconhecimento considerado à altura. Por outro lado, o próprio sentimento que originou o *Movimento Cabaçal*, a busca por uma personalidade própria, havia resultado, na verdade, numa ampla inspiração ou adaptação das iniciativas do *Mangue Beat*, reconhecida, como vimos no capítulo anterior, pelos próprios músicos cearenses. Como questionar, nesse caso, a aclamação oficial de Recife, mesmo que nas entrelinhas, como “maior polo cultural nordestino”? Há espaço para o descontentamento e a frustração ou seria preciso reconhecer o lapso de amadurecimento cultural que separa as duas cidades, Fortaleza e Recife? Ficariam claras a absoluta subjetividade que essas avaliações subentendiam e os extremos que se revelariam entre manifestações de aprovação e desaprovação da atuação dos entes públicos cearenses no que tange o incentivo à cultura. Alguns delimitaram essas “fronteiras” de modo mais resumido e claro. Entre eles, respectivamente: Ivan Ferraro, principal articulador da *Feira da Música* na época, e Junior Boca, integrante da banda *Dr. Raiz*.

Claro que a prefeitura de Recife e o Governo de Pernambuco estão entrando e fazendo um lobby muito grande pra isso ir pra lá também. Porque Pernambuco não é o Ceará. Enquanto os nossos políticos não perceberam ainda a importância deste tipo de ação, eles lá estão, pelo

menos, 20 anos à nossa frente, em nível de articulação política. A culpa não é nem nossa, mas os políticos locais não têm essa visão, de entender, perceber isso. [...] Somos muito mais reconhecidos em nível nacional que em nível local.

[...] falta de articulação política. Temos quase tantos deputados quanto Recife, no Planalto Central. Então é um problema mesmo de entendimento da questão, de realmente perceber o que significa a economia da cultura, de ter visão de empreendimento de negócio. [...] Fomos a primeira Feira Independente do Brasil [...].

[...] Porque botar dinheiro, a SECULT entra, é nossa parceira com a lei estadual. Mas precisamos dessa articulação política, que ainda é fraca. (Ivan Ferraro, em entrevista concedida ao Diário do Nordeste, *apud* COSTA, 2007, pg.102)

Junior Boca, vocalista da banda *Dr. Raiz*, parecia olhar mais positivamente para o que já havia conseguido viabilizar pela parceria com a SECULT. Pouco tempo depois de conseguir lançar, com financiamento da SECULT, o primeiro álbum de sua banda, o músico reconheceu:

Nós também somos muito agradecidos ao Governo do Estado, a SECULT, porque não só a gente como vários artistas tiveram essa oportunidade de lançar o disco. A gente não teria lançado se não fosse esse edital e foi uma política necessária. Vários outros Estados já tem várias outras formas de incentivo, e aqui, no Ceará, acho que tem que existir muito mais. Mas essa coisa do edital mesmo ajudou muita gente. [...] A gente teve o apoio, acho que por merecimento, a gente vem há muito tempo, tem o reconhecimento mesmo, a gente colocou o projeto, rolou e o CD saiu. A gente tá com muito orgulho. Tá lá a marca da SECULT e de qualquer outra pessoa ou instituição que contribuiu. A gente não vai se prender a ninguém e mudar o trabalho. Temos nossa forma de pensar, e nem deixar de falar o que a gente sente, mas qualquer ajuda é sempre bem vinda. (Júnior Boca, em entrevista concedida a COSTA, 2007, pg.108).

Notadamente, o *Movimento Cabaçal* não apenas reconhecia a inspiração direta no trabalho de diversos artistas pernambucanos, como não expressava uma noção de disputa política entre ambas as cidades enquanto polos culturais. Era preciso, na verdade, ter a riqueza e a efervescência culturais alheias como exemplo e como meta. O fundamental era vivenciar e celebrar as identidades genuinamente cearenses e potencializar sua difusão através dos incentivos culturais disponíveis no Ceará, sem abrir mão, contudo, de conservar uma veia artística conectada a Pernambuco e ao mundo. A maior reflexão levantada pelo *Movimento Cabaçal* foi a de que havia se tornado fundamental que os artistas das mais diversas áreas aprendessem a se articular entre si, produzindo e agitando a cena cultural de

maneira ativa e (na medida do possível) “independente”, e que somente através dessa união seria possível superar as deficiências que fossem reveladas nas políticas públicas de incentivo à cultura.

Essa cooperação mútua e constante, através da estruturação de associações independentes como a *ACR*, a *CUNDER (Cooperativa Underground)* e várias outras, permite inclusive que os artistas fiquem minimamente protegidos de oscilações e reviravoltas que sempre ocorrem no ambiente político, especialmente em períodos eleitorais e a cada troca de gestão. É possível, através da formação de parcerias com apoiadores não governamentais, permitir ao menos uma estabilidade mínima aos eventos e outras iniciativas dos artistas e produtores locais. Essa consciência e a formação desses blocos maiores e mais sólidos de cooperação impedem que o circuito cultural da cidade fique refém de um apoio estatal nem sempre disponível, constante e satisfatório.

Não são poucos os exemplos de quanto esse incentivo público pode oscilar e, sem maiores esclarecimentos, até mesmo desaparecer. Recentemente (2013), a imprensa denunciou longos atrasos no repasse das verbas públicas destinadas a eventos antigos e já tradicionais como o *Forcaos* e a *Feira da Música*. Além desses, diversos outros festivais da mesma época do ano e outros ainda por acontecer estariam seriamente fragilizados. Em matéria do repórter Fábio Marques para o jornal *Diário do Nordeste*, fica claro o nível de complexidade e gravidade que esse tipo de entrave pode alcançar.

Projetos como a *Feira da Música* e *Forcaos* estão sem receber pela edição deste ano. Sefin é vista como problema.

Quando assumiu a Secretaria da Cultura de Fortaleza, no início do ano, a nova gestão apontava uma dívida de R\$ 2,6 milhões, relativos, entre outras coisas, ao atraso no pagamento de editais, ações já realizadas e programação cultural. A quitação da dívida era prioridade. Antes mesmo do término de 2013, produtores culturais reclamam que os atrasos continuam em relação aos novos projetos.

"Estamos totalmente vulneráveis. A base de apoio do nosso orçamento este ano foi a Prefeitura de Fortaleza e o repasse ainda não foi feito", explica o coordenador da *Feira da Música*, Ivan Ferraro. O evento foi realizado entre 21 e 24 de agosto, quando, no plano ideal, deveriam ser feitos os primeiros repasses.

Projetos como o *Forcaos*, que também está sem pagamento, o Festival de *Quadrilhas de Fortaleza*, já pago, mas com atraso, engrossam o caldo de uma constância que, para os produtores culturais, enfraquece e desestabiliza o trabalho com cultura no Estado. "Isso é coisa recorrente, a cultura sempre está em segundo plano. Você se prejudica, acumula dívida,

atrasa também com fornecedor", lamenta Amaudson Ximenes, presidente da Associação Cearense de Rock, que organiza o Forcaos.

O festival de rock pesado foi realizado em julho passado e também não tem perspectiva de receber a verba aprovada para a realização. "É desgastante e é desumano. Eu estou com o meu nome sujo faz muito tempo. Quando você vai pagar a dívida, está triplicada", complementa Amaudson sobre a situação que, segundo ele, é comum a muitos produtores culturais. "Burocrata não tem coração. Tem moela", esbraveja. [...] (MARQUES, 2013)

Outra matéria do mesmo jornal, porém de aproximadamente um ano antes (setembro de 2012), estendia a polêmica a um grande número de eventos e produtores, e expunha um agravamento ainda mais vasto desse enfraquecimento do circuito cultural de Fortaleza. A matéria intitulada "Promessa é dívida", da repórter Mayara Araújo, já revelava a abrangência e a persistência do problema.

Perdidos na burocracia, cinco festivais de rock de Fortaleza sofrem com atrasos no repasse de verbas da Prefeitura.

Por intermédio da Secretaria da Cultura de Fortaleza (Secultfor) e da Coordenadoria Especial de Políticas Públicas de Juventude, a Rede, formada por entidades culturais como a Associação dos Produtores de Cultura do Ceará (Prodisc), ONG Movimento Pró-cultura, Panela Rock e Associação Cultural Cearense do Rock (ACR), garantia a realização de uma sequência de festivais independentes em Fortaleza e shows prévios.

Ocorre que tanto o ForCaos, promovido pela ACR entre os dias 20 e 21 de julho; quanto o projeto Rock Até os Ossos, lançado pelo Panela Rock, dias 04 e 05 de agosto; e a Feira da Música 2012, da Prodisc, realizada nos dias 22 a 25 de agosto foram prejudicados por atrasos no pagamento dos recursos oriundos da Prefeitura. O orçamento acertado foi de R\$ 32 mil para cada festival, ficando a cargo da produção dividir ou não o valor em shows menores, antecipando parte da programação.

No entanto, nenhum dos eventos que já aconteceu foi pago. Outros três ainda estão por ser realizados, o Panela Rock, nos dias 19 e 20 de outubro; o Ponto.CE, entre os dias 08 e 11 de novembro; e o Pró-cultura, que teve uma prévia em 15 de agosto, debaixo do viaduto da Avenida Mister Hull, e deve promover seu evento principal no dia 30 de setembro, na Barra do Ceará.

"A prefeitura se comprometeu e, no fim das contas, deixou todo mundo na mão. A sensação que temos é de descaso com quem quer fazer cultura em Fortaleza", desabafa Márcio Andrade, organizador do Pró-Cultura.

[...]

Amaudson Ximenes [produtor do *Forcaos*] acrescenta: "O triste é que ficamos desacreditados. Todos os fornecedores com os quais temos o costume de trabalhar agora ficam desconfiados de fechar algum negócio com a gente, por causa desse recurso da Prefeitura. É difícil". [...] (ARAÚJO, 2012)

É possível notar facilmente que esses imbróglios não são pontuais, muito menos restritos a períodos curtos ou a uma só gestão, e que esse tipo situação se perpetua e se institui como rotina, ameaçando e comprometendo as atividades culturais da cidade em função de antigos e repetitivos problemas burocráticos da prefeitura, de suas secretarias e gestores. Mesmo que as associações de produtores e artistas conquistem um número cada vez maior de apoiadores da iniciativa privada, é inegável que os incentivos provenientes da esfera pública ainda representem uma fatia indispensável e fundamental dos recursos financeiros envolvidos na realização de um grande número de eventos. Assim, a credibilidade dos diversos eventos fica abalada junto a vários parceiros e fornecedores quando qualquer parte desses recursos não é disponibilizada, causando um prejuízo que extrapola o caráter meramente financeiro e imediatista, e que pode inviabilizar diversas iniciativas posteriores dos produtores e artistas em longo prazo.

3.2.3 – A disputa pelos espaços

Como veremos adiante, a partir de alguns depoimentos de artistas e produtores cearenses a jornais e outras fontes, convencer um público significativo a prestigiar e pagar pelo show de um artista local (que não figure nas mídias de massa) representaria no Ceará uma missão especialmente desafiadora. O estado não configuraria, segundo esses mesmos depoimentos, um reduto cultural acolhedor e receptivo a novos artistas autorais locais, ao contrário do que se observa, por exemplo, em Pernambuco.

Além das dificuldades que existem mesmo nas chamadas “bombas de cultura” (expressão atribuída a algumas cidades pernambucanas e também à região do Cariri, no Ceará), essa frustração dos artistas cearenses, especialmente os da capital, envolve e depende de uma rede de fatores que são considerados muito mais difíceis de lidar do que os obstáculos corriqueiros da produção cultural. Ao passo que um produtor tem um controle considerável e pode inclusive antever alguns problemas comuns a quase todos os eventos que se propõe a realizar, outros obstáculos revelam-se distanciados desse alcance, e não dependem apenas da competência de um artista ou produtor para serem suplantados. É o caso, por exemplo, dos hábitos de um determinado público, da sua cultura e marcas

comportamentais. Em 2003, o vocalista da banda *Jumentaparida*, Zoo, expunha seu ponto de vista sobre a questão, em entrevista ao jornal Diário do Nordeste.

Hoje as coisas estão mais complicadas, porque a cena foi invadida por uma série de bandas cover, que tocam cobrando ingresso barato, e acostumam mal o público. E bem mais cômodo sair de casa pra ouvir música já conhecida. O pessoal não tá acostumado a ouvir o novo, a descobrir o novo", dispara. "Como uma banda de trabalho autoral, a Jumentaparida já formou um público. Começamos com 500 cópias de uma fita-demo, em 1999, depois CD-demo e o CD pra valer, em 2002. Hoje sentimos que temos um público, já vamos tocar mais sossegados, sabendo que vai ter alguém que conhece. E, mesmo quando não conhece, o pessoal recebe bem" [...] "Mesmo assim, não temos lugar fixo pra tocar", ressalva Zoo [...] "Recebemos convites, e ultimamente estamos fazendo shows na região metropolitana. Mas já tocamos no interior e no Piauí, Rio Grande do Norte e Maranhão", destaca, apontando que os contatos entre integrantes da cena independente passaram dos zines e correspondências físicas à virtualidade instantânea da Internet. "Mas aqui em Fortaleza, enquanto a realidade da cena não mudar, vai ser impossível se viver de banda autoral. Ou você monta uma banda cover e vai fazer baile, ganhar dinheiro, ou faz uma banda autoral e enfrenta as dificuldades pra fazer o trabalho que você gosta", categoriza. "Já entramos em muitas frias pra tocar, normalmente quem faz os shows não pode pagar o cachê que a gente pede. Mas improvisamos, damos desconto, tudo pra poder tocar.". (Zoo, da banda *Jumentaparida*, em entrevista concedida a MOURA, 2003)

Maurílio Fernandes, conhecido produtor local e vocalista da banda *Switch Stance* (não vinculada ao *Movimento Cabaçal*), tinha uma opinião semelhante.

"Mesmo procurando ter um trabalho [autoral] bem cuidado, até hoje é difícil arranjar lugar pra tocar. Nesse ponto, o maior ganho que teve em Fortaleza foi a abertura do Hey Ho Rock Bar⁴⁵ (na Praia de Iracema), um bar feito por um roqueiro (Roberto Bruno, da banda Alma), que sabe a linguagem desse público específico. Muitos bares que deram espaço pro rock não deram certo porque não tinham uma pessoa que realmente conhecesse da tribo e soubesse administrar", acredita. (Maurílio Fernandes, em entrevista concedida a MOURA, 2003)

Obviamente, delimitar minimamente alguns padrões comportamentais de um público geral dependeria, além de contatos diretos de longo prazo com o mesmo, de estudos bem mais complexos e interdisciplinares do que esta pesquisa.

⁴⁵ Provavelmente o espaço mais importante criado por e para artistas autorais do *rock* cearense e de alguns outros estilos "agregados". Recebia um grande número de shows a cada semana e passou a fortalecer a cena *underground* em Fortaleza, frequentemente reunindo públicos numerosos com relativa facilidade. Ao longo de sua existência, entre 2003 e 2010, passou por pelo menos dois processos de fechamento e reabertura, por motivos e interesses diversos, que serão abordados a seguir.

Contudo, o “fator público” foi frequentemente ressaltado pelos representantes do *Movimento Cabaçal* (e de outros grupos) e definido como uma das duas ou três maiores dificuldades que se impunham a quaisquer iniciativas de músicos autorais que buscavam seu espaço em todo o estado. Conforme veremos a seguir, tais argumentos rotulam o público cearense como bem menos disposto a dedicar atenção a novos artistas e produções locais do que, por exemplo, o pernambucano. Enquanto Pernambuco carrega uma imagem (que chega a ser considerada consensual) de estado profundamente orgulhoso dos próprios artistas e manifestações culturais, sejam clássicas ou contemporâneas, o público cearense em geral proporcionaria um ambiente bem menos caloroso e receptivo nesse sentido. Se os pernambucanos preferem celebrar os próprios artistas acima de todas as outras fontes, os cearenses traçariam o caminho contrário, invertendo essa ordem de prioridades. Inevitavelmente, essa comparação retoma a discussão sobre os espaços e os públicos dedicados aos artistas *covers* locais e aos mais famosos no país e no mundo.

Ao longo de sua existência, o *Movimento Cabaçal* e vários outros grupos contemporâneos enfrentaram uma persistente escassez de palcos, principalmente os que dispusessem de boa estrutura e localização. A queixa, em linhas gerais, era a de que havia basicamente dois bons espaços públicos disponíveis: o anfiteatro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e um palco auxiliar do Theatro José de Alencar, ambos consideravelmente burocráticos em termos de aprovação e agendamento de shows. O músico Orlângelo Leal, vocalista da banda *Dona Zefinha*, foi um dos que ressaltou essas dificuldades.

Precisamos de mais centros culturais, pois as atividades culturais não podem se resumir à Praia de Iracema. Podemos imaginar que no José Walter poderia ter um centro cultural, no Pirambu tem que ter um centro cultural, porque nós, artistas, vamos acabar morrendo... Ou você se apresenta no Theatro José de Alencar ou no Dragão do Mar, ou na Aldeota, um teatro que foi praticamente fechado. (Orlângelo Leal, vocalista da banda *Dona Zefinha*, em entrevista concedida a COSTA, 2007, pg.110).

As “válvulas de escape” para essas limitações foram alguns bons espaços particulares que surgiram ao longo do mesmo período, em diferentes momentos. Entre os maiores, mais bem sucedidos e melhor estruturados, estavam o *Metrópole*

*Shows*⁴⁶, o *Teatro da Boca Rica* e o já citado *Hey Ho Rock Bar*. Apesar de os dois últimos se situarem bem perto do *Centro Dragão do Mar*, região culturalmente movimentada e privilegiada da cidade, somente o *Hey Ho* (como era comumente chamado pelos frequentadores) tinha uma programação mais cheia e permanente, enquanto que o *Teatro da Boca Rica* e o próprio *Metrópole Shows* sediavam eventos mais esporádicos. Traçando um panorama mais amplo, restava como alternativa mais forte, além dos espaços oferecidos pelos governos do estado e do município, apenas o *Hey Ho Rock Bar*, que por vários anos foi considerado uma espécie de “segunda casa” para muitos músicos e fãs do *underground* cearense.

Durante seus anos de “auge”, coube ao *Hey Ho* o papel de abrigar frequentemente as maiores bandas do estado e de trazer atrações de outras regiões do país, além de algumas internacionais, todas oriundas de cenários também considerados independentes ou *underground*. A linha de estilos geralmente oscilava dentro das derivações de *rock* mais habitualmente tocadas no espaço, como o *punk*, o *hardcore*, o *heavy metal* e outros. O local, inaugurado em meados de 2003, foi definitivamente fechado por volta de 2010, depois de uma longa batalha travada desde 2007 para manter-se aberto. Os motivos para a extinção definitiva incluem uma suposta perseguição por parte de órgãos fiscalizadores que estariam a serviço da especulação imobiliária (um edifício residencial foi erguido na esquina oposta à do espaço); a dificuldade em recuperar os frequentadores após essa e mais uma ou duas interdições que se seguiram; e ainda a antiga e já tradicional disputa com as bandas e os festivais *covers*, que seguiam atraindo grandes públicos em alguns espaços bem próximos que acabaram por “incorporar” o público “órfão” do *Hey Ho* durante seus períodos de interdição. Todas as informações mencionadas acima partiram de depoimentos dos próprios donos do local e de alguns produtores relacionados a ele, e estão aprofundadas em algumas matérias publicadas nos maiores jornais⁴⁷. Sobre o fechamento definitivo e o fim do ciclo de vida desse importante espaço, cabe destacar a seguir alguns trechos da coluna de Fábio Monteiro para o jornal *O Povo*, que lançou o emblemático e melancólico título: “Hey Ho: o sonho acabou!”.

⁴⁶ Apesar de se situar próximo a um terminal de ônibus (o que seria uma vantagem), tinha a desvantagem de estar consideravelmente afastado dos maiores redutos culturais e da própria região mais central da cidade. Ficava próximo à Lagoa da Parangaba. Além disso, devido ao tamanho, seus custos só eram viáveis para eventos que atraíssem públicos expressivos, já que sua capacidade era de até cerca de dez mil pessoas.

⁴⁷ Ver MOURA (2007). Matéria sobre o primeiro fechamento da casa.

Os roqueiros de Fortaleza estão de luto. O Hey Ho Rock Bar morreu! Sem show de despedida ou “nota de esclarecimento”. Só percebi porque passo em frente à casa todo santo dia e, nos dois últimos fins de semana, notei que o bar não abriu. “Não virou como a gente queria e eu resolvi fechar de vez... Ficou inviável!”, explicou Rafael Bandeira, um dos proprietários. O susto só não foi maior porque a fase de decadência da cena alternativa de Fortaleza é notória. As boas bandas ou terminaram, ou se mudaram pro “eixo”. As casas noturnas estão cheias de bandas cover, DJs tocando “tuts-tuts”, além das já insuportáveis festas anos 80. Sem falar que no perfil médio das pessoas que “consomem” a noite da cidade, muito provavelmente, não há o hábito de ver a MTV, ler a Rolling Stone ou acessar o MySpace. Portanto, amigos roqueiros, o fechamento do Hey Ho é apenas mais um sinal de que a situação da música independente está crítica. [...] Durante seus sete anos de existência, a grande virtude do Hey Ho foi a sua programação, que dava prioridade à música independente. A casa recebeu dezenas de bandas de várias partes do Brasil e até atrações internacionais. [...] Onde bandas desse naipe vão tocar agora? R: em canto nenhum! [...] O Hey Ho Rock Bar era um dos poucos lugares de Fortaleza que divulgava a produção de artistas e bandas locais. A grande meta de todo mundo que montava uma banda de rock era tocar no palco do Hey Ho algum dia. Com o fechamento da casa, sobraram apenas os editais... (MONTEIRO, 2010)

O fechamento desse espaço foi um duro golpe no *rock* e em outras vertentes independentes do Ceará. A partir desse impacto, uma espécie de hiato se estendeu aproximadamente entre os anos de 2007 e 2011, e a cena *underground* cearense se viu sem um grande espaço “fixo” (de propriedade particular) durante esse período, apesar de ter buscado outras opções⁴⁸. Entretanto, ao longo de todos esses anos e até o período deste estudo, o *Forcaos* se tem se mantido como um “porto seguro” para muitas bandas cearenses, e há algum tempo sustenta uma proposta itinerante (sem sair da cidade), de modo que a cada ano o festival tem buscado novos locais para receber as bandas selecionadas em cada edição. Novos espaços públicos surgiram e abrigaram esse e outros festivais, a exemplo do *Cuca Che Guevara* (atual *Cuca Barra*) assim como outros fundados por ONGs ou empresários ligados à produção cultural. Diversos outros eventos e cooperativas de música independente, que vem conquistando ou criando novos espaços de pequeno e médio porte, surgiram mais recentemente, a exemplo da *Panela Rock* e da *CUNDER (Cooperativa Underground)*. Através da coluna do produtor cultural Denor

⁴⁸ A exemplo do *Órbita Bar*, espaço que priorizava tradicionalmente a música eletrônica e as bandas *covers*, mas que acabou herdando boa parte do público e das próprias bandas que compunham o “patrimônio” do *Hey Ho*, talvez pela própria proximidade entre ambas as casas. Posteriormente, outros espaços surgiram e foram (ou não) extintos na mesma região.

Sousa para o portal *Respirando Música*, intitulada “Em Fortaleza tem rock?”, é possível compreender mais detalhadamente esse novo panorama da produção cultural cearense (não apenas para o *rock*), que vem sendo traçado mais recentemente, de 2010 ou 2011 em diante, e o que o futuro próximo pode reservar.

Começo me perguntando quem nunca ouviu a frase “a cena Rock de Fortaleza está fraca” ou “Fortaleza, a terra do cover” em qualquer roda de amigos, discussões na internet ou até opiniões de músicos e veículos de comunicação. [...]

Temos ZILHÕES de bandas na nossa cidade de todos os estilos e um calendário de festivais, eventos, blogs, produtoras e bandas que fazem a coisa andar durante os 365 longos dias do ano, nem sempre com o sucesso desejado mas sempre com o amor que sempre caminhou junto daqueles que são amantes do Rock and Roll.

Venho dos tempos antigos da cidade, dos tempos de Canto das Tribos, Casarão Cultural, Domínio Público, MetrÓpole Shows, Hey Ho Rock Bar até os dias de hoje, todos os locais com a sua devida importância e devida saudade, naquele tempo também ouvia essa conversa de que “a cena está fraca”, blá blá blá e olha, fazer rock and roll sem o boom da internet, com certeza era bem mais complicado.

Em Fortaleza, temos festivais excelentes, começamos o ano com a edição especial do Rock Cordel preenchendo os dias de janeiro com mais de 100 bandas tocando de graça, temos os amigos da Panela Rock e Empire Records preenchendo os finais de semana com shows locais, nacionais e internacionais durante todo o ano, sempre esperamos ansiosos o mês de julho que traz novamente o Rock Cordel ao CCBNB [Centro Cultural Banco do Nordeste], e o épico Forcaos que dispensa apresentações. A Feira da Música em agosto preenche o Dragão do Mar e adjacências há várias edições, temos o Manifesta em Setembro, fazendo uma virada cultural com artistas de todos os estilos, começamos a cogitar cedo o que vem para o Ceará Music em outubro, e começamos a pedir bem antes nas redes sociais as bandas para o Ponto CE, que se já se tornou um marco no cenário de festivais nacionais.

Sem falar nos shows que rolam no CUCA, Centro Cultural Bom Jardim, Anfiteatro do Dragão do Mar, Anfiteatro da Volta da Jurema, Domingo no Parque Adahil Barreto, as noites de Biruta, Acervo, Mary Jane, Órbita com a fila dando voltas no quarteirão desde sempre, além do “novato” Hey Ho Festival [...]. (SOUSA, 2012)

Dentre os eventos citados por Denor, aquele que permite sonhar mais alto com tempos de maior riqueza e efervescência para o circuito cultural de Fortaleza é provavelmente o *Manifesta!*. Inspirado e originado no mesmo local do *Massafeira*, (iniciativa do final dos anos 70, citada no capítulo anterior desta pesquisa), o *Manifesta!* já iniciou sua história com grandes pretensões. A primeira edição já assumiu o caráter de “virada cultural”, a exemplo de eventos de ampla agitação

cultural que acontecem em megalópoles do porte de São Paulo. Nota-se, pela própria definição e pelo histórico (disponíveis em seu *site* oficial), que o crescimento do *Manifesta!* se dá em ritmo acelerado e que o festival tem uma evolução bem mais consistente, abrangente e promissora do que a do próprio *Movimento Cabaçal*. O número de artistas, que foi estipulado em 350 para a primeira edição do festival, praticamente dobrou até a terceira edição, com 680 participantes. Em termos de ocupação de espaços, o festival começou apenas no Theatro José de Alencar, e tem se estendido rapidamente a diversos outros pontos da cidade, alguns dos quais estavam desocupados pelo público há tempos e estão sendo gradualmente resgatados por esse tipo de iniciativa. Se nas três primeiras edições o *Manifesta!* durou doze horas, para a quarta foram agendadas vinte e quatro horas de apresentações e o evento pretende assumir periodicidade bienal⁴⁹.

[...] O ManiFesta! Festival das Artes é um festival de arte autoral cearense que se propõe a dialogar com todas as diferentes linguagens artísticas, apresentando shows de música, teatro, dança, poesia, cinema, intervenções, performances, exposições de artes visuais, instalações, projeções de vídeos e fotos. Todas as apresentações acontecem gratuitamente em diferentes pontos da cidade.

Este ano estaremos expandindo tempo e espaço. Depois de tanto ser chamado de virada cultural, o ManiFesta! resolveu enfim assumir este desafio e a partir deste ano o festival terá 24 horas consecutivas de duração! Além disso, vamos ocupar mais alguns locais da cidade: Passeio Público, Estoril, Praia de Iracema, Caixa Cultural, SESC Iracema, ruas e praças dos arredores, além de todos os outros espaços que já utilizávamos do Dragão do Mar, incluindo também a nova sala de cinema. Tá tudo dominado! [...] (Trecho da apresentação do festival em seu site oficial).

Não seria exagero considerar, com base na evolução percebida nesse período que se estende de 2010 a 2013, que a produção cultural cearense está em mãos que hoje acumulam experiência e tem provado competência e criatividade, e que a expectativa é de que os próximos anos permitam que os artistas locais alcancem conquistas até então inéditas ou raras para o contexto local, além de repetirem outras há muito tempo não alcançadas, tanto no sentido de abrir e resgatar os espaços físicos quanto no de provocar repercussão e atrair público.

⁴⁹ Todos os dados utilizados nesse parágrafo foram encontrados no site oficial do evento. Disponível em: <<http://manifestafestival.com.br/>>. Acesso em: 10 de novembro de 2013.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A carreira artística/musical é, para além do próprio senso comum, uma batalha diária, ininterrupta, bem mais árdua e potencialmente ingrata que a de tantas outras profissões, por mais simples ou humildes que sejam. É uma rotina geralmente permeada por uma infinidade de obstáculos e diversos fatores fortemente desmotivadores. Não bastassem todos os obstáculos abordados neste trabalho e suas incontáveis implicações, o próprio ambiente familiar de um músico ou artista se torna muitas vezes mais um desestímulo, às vezes o maior de todos, pela falta de reconhecimento, por parte dos pais e de outros parentes, da música como uma profissão digna, estável e respeitável. E aí somos remetidos à mesma pergunta que tantas pessoas insistem em fazer quando conversam com um músico: “E fora a música, você trabalha?”.

Esse tipo de preconceito continua mais forte do que se imagina ou se percebe, mesmo nos dias atuais, quase oito anos depois da dispersão dos artistas que deram corpo ao *Movimento Cabaçal*, e foi inclusive uma das diversas variáveis envolvidas no processo que aos poucos começou a minar o impulso das bandas e a guiar seus membros por caminhos diversos. Alguns deles, por exemplo, buscaram a retomada e a conclusão de cursos universitários que haviam sido deixados em segundo plano, trancados, ou se reaproximaram de atividades profissionais anteriores ou paralelas à música. Vários ex-integrantes de três bandas (entre eles os “líderes”) estão atualmente, à época desta pesquisa, seguindo carreira fora do Ceará. Renee Muringa (*SoulZé*), Junior Boca (agora como Geraldo Junior) e Dudé Casado (ambos do *Dr. Raiz*), estão desde meados de 2007 buscando espaço no eixo “Rio - São Paulo”, além de Minas Gerais e outros corredores culturais da região sudeste do país, onde tradicionalmente há muito mais investimento e atenção da grande mídia a quaisquer artistas. Zoo e Breno (*Jumentaparida*) estão em Aracaju, SE, e em Brasília, DF, respectivamente. O primeiro trabalhando como músico e produtor em estúdio. O segundo terminou os estudos e se tornou servidor público federal. A única banda que permanece em atividade (e ainda radicada em Fortaleza) é a *Dona Zefinha*, que apesar de permanecer viva precisou se reinventar completamente no campo estético.

Essas mesmas mudanças de rumos e paradas bruscas também se impuseram a movimentos sólidos como o próprio *Mangue Beat*, fonte de inspiração para artistas do país inteiro. Muitas das bandas pernambucanas perderam ou precisaram substituir boa parte de seus membros, além das que se submeteram a longos períodos de inatividade ou mesmo desapareceram completamente. A força do movimento durante o ápice foi tão grande que ainda mantém a maioria das bandas vivas e produtivas, apesar de a repercussão ter caído vertiginosamente.

No Ceará, fora do *Movimento Cabaçal*, também sobram exemplos de bandas que duraram dez anos ou mais e subitamente precisaram parar, pelas mais diversas razões. Entretanto, o registro que deve permanecer e servir de exemplo é exatamente esse: o de que quando o talento é verdadeiro e se quer fazê-lo ganhar o mundo, o fundamental é saber que serão exigidos níveis absurdos de persistência e paciência. A despeito de todos os incontáveis obstáculos que se apresentam e sempre se apresentarão, variando apenas o grau de dificuldade, nunca existirá um “inimigo” isolado e nem que tenda a se repetir e a virar regra (principalmente no campo político, onde cada nova gestão é uma verdadeira incógnita).

Perceba-se a dificuldade de cravar esses padrões contextuais ou conjunturais para o meio artístico. Contudo, uma vez determinadas essas “variáveis ambientais” para um dado momento, é basicamente o conjunto de condições discutido ao longo desta pesquisa que determinará o quão “acidentado” poderá ser o caminho de um artista ou de um coletivo semelhante ao *Movimento Cabaçal* e, por extensão, ao *Mangue Beat*, à *Massafeira*, ao *Manifesta!* e a tantos outros. Serão essencialmente os exemplos e influências, as políticas públicas, os recursos tecnológicos, as estratégias da indústria cultural e os padrões comportamentais do público que delimitarão os momentos de nascimento, desenvolvimento e extinção de uma iniciativa artística, a depender de como ela reaja a cada uma dessas condições separadamente. No caso específico do *Movimento Cabaçal*, cada uma dessas variáveis “contribuiu” com diversos obstáculos em momentos particulares. É impossível estabelecer heróis e vilões com absoluta precisão, uma vez que a cada fase da carreira de cada banda um desses fatores se impunha como problema maior ou elemento mais favorável.

À parte as iniciativas individuais bem sucedidas, existem fortes evidências de que a experiência e a capacidade de articulação em coletividades tendem a ser

decisivas para que um artista consiga seu espaço no contexto atual e no que se desenha para o futuro, principalmente quando seus projetos não forem apadrinhados por uma grande empresa da indústria do entretenimento ou por verbas públicas minimamente suficientes. Nesses casos, que tem se mostrado cada vez mais abundantes, torna-se fundamental a força extra que um coletivo de artistas pode representar em comparação com os esforços individuais.

Saber lidar com tantas variáveis voláteis que a sociedade contemporânea impõe e conseguir estabelecer controle sobre elas, usando basicamente a própria criatividade, é uma capacidade desejada e exigida de qualquer profissional nas mais simples entrevistas atuais de emprego. Essa competência chega a parecer clichê de horóscopo ou autoajuda, mas na carreira de um artista ou músico parece ter peso dobrado ou triplicado. Uma vez que todo esse esforço extra só terá valido a pena quando um trabalho de qualidade e um palco digno estiverem ali, preparados para fazer a “química” acontecer, a única opção que cabe a qualquer artista é tentar permanecer criativo, versátil e disposto por toda a vida, e os espaços cedo ou tarde serão conquistados.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o iluminismo como forma de mistificação das massas. In: LIMA, Luís. C. Teoria da Cultura de massas. Rio: Saga, 1969.
- AMARAL, Liana V. *Da Lama e do Caos - Globalização e Hibridismo na Produção do Movimento Mangue Beat / Chico Science & Nação Zumbi*. 2005. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.
- ARIZA, Adonay. *Eletronic Samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- CABAÇOM – *O Som do Movimento Cabaçal*. Produção: Renee Muringa. Fortaleza: Proaudio Studio, 2002-2003.
- CANCLINI, Nestor G. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CANCLINI, Nestor G. *Consumidores e Cidadãos – conflitos multiculturais e globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- COSTA, Jane Meyre S. *Movimento Cabaçal: Expressão Musical da Juventude e As Políticas Culturais do Ceará*. 2007. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) - Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2007.
- DONA ZEFINHA. *Cantos e Causos*. Produção Executiva: Thais Andrade. Direção musical: Orlângelo Leal. Fortaleza: Proaudio Studio, 2002.
- DR. RAIZ. *Cariri. CE. Brasil*. Arranjos: Dr. Raiz. Direção de Arte: Marcos Pê. Fortaleza: Proaudio Studio, 2006.
- GIDDENS, Anthony. *A Terceira via: reflexões sobre o impasse político atual e o futuro da democracia*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 1999.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

IANNI, Octávio. *A Era do Globalismo*. Rio: Civilização Brasileira, 2002.

JUMENTAPARIDA. *Jumentaparida*. Produção: Moisés Veloso e Jumentaparida. Fortaleza: MV Estúdio, 2002.

KOTLER, Philip e KELLER, Kevin Lane. *Administração de Marketing: a bíblia do marketing*. 12ª edição. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

OLIVEIRA, A. P. Transformações do popular na cultura contemporânea: tradição e inovação na Recife dos anos 90. **Cultura Democrática**: Revista de Política e Cultura. Ano VIII, N. 21. Brasília: Fundação Astrogildo Pereira, jul./ 2008.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 30ª ed. São Paulo: Cultrix, 2009.

SOUSA, José Ednardo *et al.* *Massafeira: 30 Anos. Som, Imagem, Movimentos, Gente*. Fortaleza: Edições Musicais, 2010.

SOULZÉ. *Lab SZ*. Produção: Renee Muringa e SoulZé. Fortaleza: independente, 2003.

V MOSTRA Dragão do Mar da Cultura Tradicional Popular (Vídeo oficial de divulgação). Fortaleza: Cult Movie, 2002.

SITES

ANTONELLI, Valdir. Jumenta Parida. **Drop Music**, 14 fevereiro 2002. Disponível em <<http://www.dropmusic.com.br/index.php/lancamentos/novas-bandas/1031-jumenta-parida>>. Acesso em 25 out.2013.

BIN, Marcos Paulo. Som eletrorgânico pós-manguebeat. **Universo Musical**, 5 maio 2005. Disponível em: <<http://www.universomusical.com.br/materia.asp?mt=sim&cod=pr&id=558>>. Acesso em: 27 out.2013.

MANIFESTA! FESTIVAL DAS ARTES, 4., 2013, Fortaleza. **O festival...** Fortaleza: Independente, 2013. Disponível em: <<http://manifestafestival.com.br/>>. Acesso em: 10 nov.2013.

SOUSA, D. Em Fortaleza tem rock? **Respirando Música**, 27 julho 2012. Disponível em: <<http://www.respirandomusica.com.br/convidado/em-fortaleza-tem-rock/>>. Acesso em: 11 jul.2013.

PERIÓDICOS

Diário do Nordeste:

A MAGIA dos Aniceto. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 28 agosto 2006. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=360861>>. Acesso em: 14 jul.2013.

ARAÚJO, M. Promessa é dívida. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 12 setembro 2012. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=1179986>>. Acesso em: 28 out.2013.

MARQUES, F. Produtores culturais reclamam... **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 28 outubro 2013. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=1332290>>. Acesso em: 28 out.2013.

MOURA, D. Elétrico regional. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 10 junho 2010. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=797750>>. Acesso em: 23 mai.2013.

MOURA, D. Diversidade sonora. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 13 dezembro 2003. Caderno 3, p.1 e 3.

NUNES, H. Ao som dos pífanos, zabumbas, pandeiros e pratos. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 24 agosto 2002a. Caderno 3, p.4.

NUNES, H. Cultura de resistência. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 22 agosto 2002b. Caderno 3, p.6.

NUNES, H. O lado mais lúdico do Movimento Cabaçal. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 23 abril 2003. Caderno 3, p.4.

O Povo:

DO CIRCO à música. **O Povo**, Fortaleza, 12 julho 2013. Disponível em:
<<http://www.opovo.com.br/app/opovo/buchichoguia/2013/07/12/noticiabuchichoguiajornal,3089943/do-circo-a-musica.shtml>>. Acesso em: 13 jul.2013.

ALMEIDA FILHO, L. Vila da cultura cearense. **O Povo**, Fortaleza, 22 agosto 2002. Vida & Arte, p.5.

MONTEIRO, F. Hey Ho: o sonho acabou! **O Povo**, Fortaleza, 15 julho 2010. Disponível em:
<<http://www.opovo.com.br/app/colunas/playlist/2010/07/15/noticiasplaylist,2020194/hey-ho-o-sonho-acabou.shtml>>. Acesso em: 11 jul.2013.

MOURA, R. Operação fecha quatro casas noturnas. **O Povo**, Fortaleza, 24 junho 2007. Disponível em:
<<http://www.opovo.com.br/app/opovo/fortaleza/2007/06/24/noticiasjornalfortaleza,706680/operacao-fecha-quatro-br-casas-noturnas.shtml>>. Acesso em: 16 jul.2013.