



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

**INTELECTUAIS, PROFESSORES E ARTISTAS: PRÁTICAS EDUCATIVAS, ARTE  
ENGAJADA E O MASSAFEIRA LIVRE. (1955-1981)**

WAGNER JOSÉ SILVA DE CASTRO

**FORTALEZA**

**2014**

**WAGNER JOSÉ SILVA DE CASTRO**

**INTELECTUAIS, PROFESSORES E ARTISTAS: PRÁTICAS EDUCATIVAS, ARTE  
ENGAJADA E O MASSAFEIRA LIVRE. (1955-1981)**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação  
*strictu sensu* em Educação Brasileira da  
Universidade Federal do Ceará, como requisito  
para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientador: prof. Dr. Raimundo Elmo de Paula  
Vasconcelos Júnior

**FORTALEZA**

**2014**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- C353i Castro, Wagner José Silva de.  
Intelectuais, professores e artistas : práticas educativas, arte engajada e o Massafeira Livre. (1955-1981) / Wagner José Silva de Castro. – 2014.  
250 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2014.  
Área de Concentração: Educação brasileira. Área de estudo : história e memória.  
Orientação: Prof. Dr. Raimundo Elmo de Paula Vasconcelos Júnior.
- 1.Música popular – Fortaleza(CE) – História e crítica. 2.Participação política – Fortaleza(CE).  
3.Intelectuais – Fortaleza(CE) – Atividades políticas. 4.Massafeira Livre(Movimento cultural).  
5.Anos 1960. 6.Anos 1970. I. Título.

## **WAGNER JOSÉ SILVA DE CASTRO**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação *strictu sensu* em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Raimundo Elmo de Paula Vasconcelos Júnior (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Francisco José Gomes Damasceno  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

José Álbio Moreira de Sales  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Romeu Duarte Júnior  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Lia Machado Fiúza Fialho  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

José Gerardo Vasconcelos  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

## AGRADECIMENTOS

Devo admitir que o meu envolvimento pessoal com o objeto causou-me uma grande satisfação ao ter sido aceito o meu projeto pela Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira e assim ter permitido que eu continuasse a pesquisar o objeto que tinha em mente desde o começo quando neste fui admitido.

São muitos os agradecimentos. Particularmente, agradeço a Raimundo Elmo de Paula Vasconcelos Júnior, meu orientador, amigo e professor de aulas de pré-vestibulares e da Universidade. Também, pelo interesse e dedicação, ao professor, Francisco José Gomes Damasceno que muito tem discutido e orientado minhas pesquisas a respeito da música e da condição social dos músicos.

A todos os professores do departamento, os quais, de uma forma ou de outra, permitiram-me pensar, discutir e realizar a pesquisa, como a professora Maria Juraci Maia Cavalcante, por incentivar-me a continuar com a discussão do tema. O professor José Rogério Santana, pelas conversas e pelo interesse na música. Francisco Ari Andrade, colega e professor do ensino médio e incentivador da minha carreira na academia. O colega e amigo de movimento estudantil, em meados dos anos 1980, José Gerado Vasconcelos, que está sempre incentivando a minha produção de artigos para as coleções do grupo de História e Memória da Educação. Particularmente, ao professor Rui Martinho Rodrigues permitindo-me ser aluno como ouvinte das muitas proveitosas discussões e livros sugeridos nas tardes de sexta-feira. Agradeço a gentileza dos professores Romeu Duarte Júnior e José Álbio Moreira de Sales e da professora Lia Machado Fiúza Fialho pela disponibilidade em participar da composição da banca.

Devo agradecer à generosidade e atenção da Geísa, da Adalgisa e do Sérgio por suas disponibilidades em atender-me sempre que precisava. Aos colegas e amigos de mestrado e doutorado de discussões acadêmicas, de papos, de encontros acadêmicos e festas de fim de semestre.

Gostaria de agradecer a generosidade dos professores, artistas e intelectuais que gentilmente concederam-me seus valiosos tempos com entrevistas e doações de fotos e jornais da época, como: Antônio Carlos Coelho, Dedé Evangelista, Fausto Nilo, Marcos Vale,

Oswald Barroso, Gilmar de Carvalho, Pedro Albuquerque, Pedro Eymar, Raimundo Fagner, Ricardo Bezerra, Romeu Duarte, Rodger Rogério e Teoberto Landim.

Agradeço também aos amigos e professores que ajudaram, de uma forma ou de outra, a compor a pesquisa e o trabalho, como Evaristo Nascimento dos Santos, com suas conversas estimuladoras, a dedicação das leituras e organização ortográfica. À Jaqueline pela feitura do *abstract* em inglês e à Poly pela revisão.

Especialmente, agradeço a minha família: Samyra, minha esposa, João Paulo e Alodinha, meus filhos, pela paciência e pela compreensão das horas debruçadas e dedicadas à pesquisa estando ausente em alguns momentos de entretenimento. A minha mãe e meu pai por suas preocupações com a minha excessiva carga de trabalho como professor e pesquisador.

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esta pesquisa a todos os que se dedicam à arte de professar ideias, especialmente a minha mãe, professora disciplinada, dedicada e criativa que me alfabetizou e minha avó, educadora por natureza, que tinha prazer em alfabetizar as pessoas carentes sem nada exigir e, particularmente, a minha família, a minha esposa Samyra e aos meus filhos João Paulo e Alodinha para que possam um dia entender o valor intrínseco dos professores-artistas no processo educativo.

### **E então, que quereis...?**

*Maiakovski* (1927) Tradução: Emilio Carrera Guerra

Fiz ranger as folhas de jornal  
Abrindo-lhes as pálpebras piscantes  
e logo de cada fronteira distante  
Subiu um cheiro de pólvora  
Perseguindo-me até em casa  
Nesses últimos vinte anos  
Nada de novo há no rugir das tempestades  
Não estamos alegres, é certo  
Mas porque razão haveríamos de ficar tristes?  
O mar da história é agitado.  
As ameaças e as guerras  
Havemos de atravessá-las, rompê-las ao meio  
Cortando-as como uma quilha corta as ondas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Poema declamado por João Bosco no início da música *Corsário*, de parceria dele e Aldir Blanc.  
<http://letras.mus.br/joao-bosco/151892/>

## RESUMO

Com a presente tese de doutoramento, analiso as interfaces entre o movimento intelectual, político, artístico e cultural internacional e seus desdobramentos no Brasil, especificamente, na cidade de Fortaleza, entre os anos de 1960 e 1970. Através da memória de alunos e professores, utilizando entrevistas orais, conheço as trajetórias individuais e coletivas que se tornaram roteiros de projetos artísticos e culturais e envolveram seus autores em leituras e experiências culturais e educacionais suscitadas por movimentos ideológicos intelectuais. Dessa forma, procuro entender como as experiências e a formação de alunos e professores nas instituições de ensino (escolas e universidade) acabaram influenciando o processo educativo e artístico de alunos e professores nos anos de 1960 e 1970 e a inserção desses “artistas” na indústria cultural nos anos de 1970. A partir da prosopografia, busco entender essas trajetórias, suas práticas educativas (o saber formal), suas experiências na articulação política e na arte, especialmente, no teatro e na música, como produtoras de um saber que dava sentido à vida, numa cidade como Fortaleza, sem muita infraestrutura. Apesar disso lhes proporcionava determinados lugares para essas manifestações, que ocorriam entre lares, bares e a Universidade Federal do Ceará, a época, a grande potencializadora do conhecimento no Ceará, por meio de debates, de encontros e de exposição da produção artística, unindo o conhecimento formal e o informal com outros centros universitários como UFPE, UFPB, UFPI, UFRN, UNB e USP, os quais se articulavam, refletiam e produziam sobre a realidade local e nacional. Essas experiências e discussões políticas e culturais nas instituições de ensino secundário, na Universidade, no ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) no MCP (Movimento de Cultura Popular), no MEB (Movimento de Educação de Base) e no CPC (Centro Popular de Cultura), que discutiam Paulo Freire e suas propostas educacionais, aproximaram intelectuais, professores e artistas ligados a estas instituições, almejando instrumentalizar politicamente uma memória nacional “engajada”, demarcando a antinomia sobre o nacional e o popular na cultura brasileira em torno da mudança de comportamento político, educacional, cultural e estético dos jovens. Por outro lado, com o golpe civil-militar de 1964, muitos desses sujeitos seguem caminhos distintos: alguns se engajam na luta armada, outros se aproximam da segurança do emprego e do salário como professores na Universidade, outros enveredam nas artes cênicas, nas artes plásticas e alguns se tornam artistas conhecidos, conseguindo espaço, com suas músicas, no difícil mercado da indústria fonográfica. A exegese das reminiscências, à época, de estudantes, professores artistas, fornece elementos importantes para reflexão e entendimento das transformações socioculturais e educativas nos anos de 1960 e 1970 do século XX na cidade de Fortaleza.

**Palavras-chave:** Escola. Memória. Arte Engajada. Prosopografia.

## ABSTRACT

*With this PhD thesis, I analyze the interfaces between international intellectual movement, political, artistic and cultural groups and their developments in Brazil, especially in the city of Fortaleza between 1960 and 1970. Through the students' and teachers' memories using oral interviews, knowing the individual and collective trajectories which became screenplays of artistic and cultural projects involving the authors in readings and cultural and educational experiences raised by intellectuals ideological movements. Thus, I may understand how the experiences and students' and teachers' training in educational institutions ( schools and universities ) ended up influencing the educational and artistic process of students and teachers in the 60's and 70's and the inclusion of these " artists " in the cultural industry in 70's . Starting the prosopography, I try to understand these trajectories , their educational practices ( formal knowledge ) , their experience in policy articulation and art, mainly in theater and music as producers of knowledge , which gave them meaning to life in a city like Fortaleza , without much infrastructure that gave them certain places for these events , which occurred between homes , bars and the Federal University of Ceará, at that time, a great potentiator of knowledge in Ceará, through discussions , meetings and exhibition of artistic production , linking the formal and informal knowledge with other universities as UFPe, UFPB , UFPI , UFRN , UNB and USP , which were articulated , reflected and produced for the local and national reality . These experiences and political and cultural discussions in secondary education institutions , the University , the Institute ( ISEB - Higher Institute of Brazilian Studies ) MCP (Popular Culture Movement) , the MEB ( Grassroots Education Movement ) and CPC ( Popular Culture Movement) , arguing Paulo Freire and his educational proposals approached intellectuals , teachers and artists connected with these institutions , targeting politically instrumentalized an ' engaged' national memory , marking the antinomy on the national and popular in Brazilian culture for change political, educational, cultural and aesthetic behavior youth . Moreover, with the civil - military coup of 1964, many of these individuals follow different paths - some engage in armed struggle, others approach the job security and wages as teachers at the University, others are adopting for the performing arts, plastic arts and some become known artists, seeking and achieving with their music, space in the difficult market of the music industry. The exegesis of reminiscences at the time of students, teachers artists, provides important elements for reflection and understanding of the sociocultural and educational transformations in the 60's and 70's of the twentieth century in Fortaleza.*

**Key words:** school Memory. Engaged Art. Prosopography .

## RÉSUMÉ

*Dans ce thèse, j'analyse les interfaces entre le mouvement international intellectuelle, les groupes politiques, artistiques et culturelles et leurs développements au Brésil, en particulier dans la ville de Fortaleza, entre les années 1960 et 1970. Grâce à la mémoire des élèves et des professeurs, à l'aide des entretiens oraux, j'ai connu les trajectoires individuelles et collectives qui sont devenus des scénarios de projets artistiques et culturels qu'on engagé leurs personnages dans des lectures et des expériences culturelles et éducatives soulevées par les mouvements idéologiques et intellectuels. Ainsi, je cherche à comprendre comment les expériences et la formation des étudiants et des professeurs dans les établissements d'enseignement (écoles et universités) ont fini par influencer le processus pédagogique et artistique des étudiants et des professeurs dans les années 1960 et 1970 et l'inclusion de ces «artistes» dans l'industrie culturelle des années 1970. À partir de la prosopographie, je veux comprendre ces trajectoires, leurs pratiques éducatives (le savoir formel), leurs expériences dans l'articulation politique et artistique, en particulier dans le théâtre et la musique, en tant que productrices de savoirs qui donnaient un sens à la vie, dans une ville comme Fortaleza. Malgré ça leur a donné certains endroits de ces événements, qui ont eu lieu entre les maisons, les bars et l'UFC, la grande stimulatrice de la connaissance au Ceará, à travers des discussions, des réunions et des expositions de la production artistique, qui ont uni connaissances formels et informels avec d'autres universités: UFPE, UFPB, UFPI, UFRN, UNB et USP, qui ont été articulés, réfléchis et produits à propos de la réalité locale et nationale. Ces expériences et discussions politiques et culturelles dans les établissements de l'enseignement secondaire, le supérieur, l'ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), le MCP (Movimento de Cultura Popular), le MEB (Movimento de Educação de Base) et le CPC (Centro Popular de Cultura), qui on s'utilisé des idées de Paulo Freire et ses propositions éducatives, ont lié des intellectuels, des professeurs et des artistes liés à ces institutions, visant à équiper une politique "engagé", une mémoire nationale, marquant l'antinomie sur le plan national et populaire dans la culture brésilienne dans le changement de comportement politique, éducatif, culturel et esthétique. D'autre façon, avec le coup d'Etat civile-militaire à 1964, beaucoup de ces personnes suivent des chemins différents: certains se livrent à la lutte armée, d'autres s'approchent de la sécurité de l'emploi et des salaires de l'Université, d'autres se dirigent vers les arts du spectacle, se rendent à des arts plastique et certains deviennent connus en obtenant d'espace, avec leur musique, dans l'industrie de la musique. L'exégèse de souvenirs des étudiants, des enseignants artistes, fournit des éléments importants pour la réflexion et la compréhension des transformations socioculturelles et éducatives pour les années 1960 et 1970, à Fortaleza.*

**Mots-clés:** *École. Mémoire. Art engagé. Prosopographie.*

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Grupo Escolar Domingos Brasileiro.....	37
Figura 2	Encarte da 2ª semifinal do Festival de MPB Nossa Voz Nossa Vez...	44
Figura 3	REU - Residência Universitária em frente a praça da Gentilândia.....	87
Figura 4	Departamento de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará.....	96
Figura 5	Departamento de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará.....	97
Figura 6	Faculdade de Direito.....	123
Figura 7	Palestra na Universidade Federal do Ceará.....	140
Figura 8	Reitoria da Universidade Federal do Ceará.....	148
Figura 9	Rotatória na esquina da Avenida 13 de maio.....	148
Figura 10	Jornal editado pelo Centro Universitário de Brasília (CEUB), 1971.	154
Figura 11	Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem.....	161
Figura 12	Ednardo, Teti e Rodger.....	161
Figura 13	Augusto Pontes.....	183
Figura 14	Ednardo ao final de uma reunião do Massafeira Livre .....	188
Figura 15	Cartaz do Massafeira.....	189
Figura 16	Apresentação do Massafeira Livre.....	191
Figura 17	Rogério e Régis.....	193
Figura 18	Augusto Pontes conversando com os jovens.....	198
Figura 19	Belchior, Ednardo e Fagner no palco no Massafeira Livre.....	201
Figura 20	Augusto Pontes.....	202
Figura 21	Chico Pio.....	206
Figura 22	Ednardo e o bandolinista Carlos Patriolino .....	207
Figura 23	Capa do álbum Massafeira com o preço.....	210
Figura 24	Capa do álbum-revista Soro.....	214
Figura 25	Verso do álbum Massafeira .....	220

## **TERMOS E SIGLAS**

ABI - Associação Brasileira de Imprensa

AI-5 - Ato Institucional, nº 5

BEC - Banco do Estado do Ceará

CADES - Curso de Aperfeiçoamento e Desenvolvimento do Ensino Secundário

CEARTE - Fundação Cearense de Artecultura

CEI - Centro de Estudos Internacionais

CEPLAR - Campanha de Educação Popular

CEUB - Centro Universitário de Brasília

CEU - Centro dos Estudantes Universitários

CNBB - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil

CRUSP - Centro Residencial da Universidade de São Paulo

DCE - Diretório Central dos estudantes

DEOPS ou DOPS - Departamento Estadual de ordem Política e Social

DOI-CODI - Destacamento de Operações e Informações-Centro de Operações de Defesa Interna

FBT - Fração Bolchevique Trotskista

FEFIEG/FEFIERG - Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara.

FHC – Fernando Henrique Cardoso

FMI – Fundo Monetário Internacional

FUNABEM – Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor

FUNARTE – Fundação Nacional de Arte

IBAD – Instituto Brasileiro de Ação Democrática

IPEBs - Institutos de Estudos Brasileiros

IPES – Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais

ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros

IUC – Instituto Universitário Católico

JUC – Juventude Universitária Católica

LSN – Lei de Segurança Nacional

MAM – Museu de Arte Moderna

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MCP – Movimento de Cultura Popular

MDB – Movimento Democrático Brasileiro

MEB – Movimento de Educação de Base

MEC – Ministério da Educação e Cultura

Mobral – Movimento Brasileiro de Alfabetização de Adultos

MPB – Música Popular Brasileira

MR-8 – Movimento Revolucionário 8 de Outubro

NSDAP- Partido Nacional Socialista Alemão

OAB – Ordem dos Advogados do Brasil

OBAN – Operação Bandeirantes

OEA – Organização dos Estados Americanos

PC – Partido Comunista

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PC do B – Partido Comunista do Brasil

PCBR – Partido Comunista Brasileiro Revolucionário

PCR – Partido Comunista Revolucionário

PCUS – Partido Comunista da União Soviética

PDC – Partido Democrata Cristão

PDS – Partido Democrático Social

PDT – Partido Democrático Trabalhista

PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro

POC – Partido Operário Comunista

PP – Partido Popular

PRT – Partido Revolucionário dos Trabalhadores

PTB - Partido Trabalhista Brasileiro

PS – Partido Socialista

PC do B - Partido Comunista do Brasil

SEC - Experiência do Serviço e Extensão Cultural da Universidade

SNI – Serviço Nacional de Informações

SIREPA - Sistema Rádio-Educativo da Paraíba

SUDENE - Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste

SUPRA - Superintendência da Reforma Agrária

TBC - Teatro Brasileiro de Comédia

TPE - Teatro Paulista de Estudantes

UBSPT- Serviço Postal Telegráfico

UDN - União Democrática Nacional

USIS – Serviço de Divulgação Americano em Fortaleza

23 BC – 23º Batalhão de Caçadores

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>16</b>
<b>2 DOCÊNCIA: EXPERIÊNCIAS E REFLEXÕES</b> .....	<b>30</b>
2.1 Prática Educativa e Profissional – Magistério, Teatro e Música .....	35
2.1.1 O Teatro .....	40
2.2.2 A Música .....	43
<b>3 LUGARES DA CULTURA</b> .....	<b>51</b>
3.1. O CPC, O PCB e a Educação Popular .....	51
3.2 – O Teatro e a Arte Engajada .....	67
3.2.1 – O Teatro Político como solução para a “Consciência Popular” .....	67
3.2.2 – As Memórias, Experiências e Transgressões dos Cepecistas Cearenses e do Movimento Estudantil .....	75
<b>4 ESCOLA, UNIVERSIDADE E ARTES</b> .....	<b>102</b>
4.1 – O Tom Político da Música: Alunos, Professores e Artistas .....	102
4.2 – Da Escola e Candidatos a Artistas e Professores da Universidade: Análise Prosopográfica .....	132
<b>5 DE INTELLECTUAL OU DE ARTISTA ENGAJADO À SEDUÇÃO PELO MERCADO</b> .....	<b>167</b>
5.1 Artistas Cearenses e a Indústria Fonográfica .....	167
5.2 Memória: Massafeira Livre – O Mormaço da “Massa” Agitou a “Feira” e os Artistas ..	183
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>221</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>233</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Todos temos uma memória individual, uma história que pode ser contada e que nos possibilita selecionar e organizar os acontecimentos de nossa trajetória de acordo com a sua relevância. Ao mergulhar na pesquisa, deparei-me com uma documentação e com a evidência de que o objeto ao qual pesquisava relacionava-se com a minha própria história de vida: a prática educativa quando criança, o ofício como professor de história, o teatro enquanto professor e ator e a música, ao compor e utilizá-la como metodologia no trabalho. Na dissertação de mestrado, pesquisei a inserção dos artistas cearenses a partir dos festivais de música.

Agora, no doutoramento, mais uma vez, encontro-me imerso na documentação e, ao problematizar as fontes, deparei-me seduzido, buscando compreender sobre a trajetória, a prática educativa e a experiência de intelectuais, professores e artistas, especialmente, em como alunos tornaram-se professores, como professores tornaram-se artistas e vice-versa no ambiente universitário.

Mas, de que maneira a minha memória individual se relacionava com essa história coletiva? Como a minha identidade pessoal relacionava-se com o objeto, antes, e agora pesquisado? Percebi que alguns elementos da minha história individual estavam imbricados com os objetos dessa história coletiva: o gosto pela cultura, particularmente, a música, pela qual me dediquei e me dedico, ainda hoje, compondo e produzindo dois CDs e, finalizando, o terceiro, além de utilizá-la como metodologia de ensino na minha atividade, ou ofício de professar ideias como professor há vinte e nove anos.

A preferência pelos objetos estudados constitui evidência da história da sociedade em que convivo e da identidade social (dos hábitos e costumes semelhantes) desses alunos, intelectuais, professores e artistas, com os quais partilhei experiências, conhecimentos, canções, boemia, política e que ainda, com alguns convivo.

Ao dedicar-me à pesquisa sobre a história social do Brasil entre as décadas de 1950, 1960 e 1970, percebi-me francamente como um impostor, na tentativa de compreender problemas reais, que estavam relacionados à política, arte, educação, ideologia e à cultura popular.

Diante das questões suscitadas, estou convicto de não tratar-se de um trabalho acadêmico convencional, claro que na perspectiva das pesquisas acadêmicas locais. Não se trata, pois, de dar relevância ao pioneirismo ou nuances de pioneirismo, mas trata-se de aspectos do processo educativo, do fazer cultural e político de alunos, professores e intelectuais na Universidade.

A cata de fontes sobre o tema permitiu-me perceber significações, formas fraturadas que não estão contidas no discurso da nossa historiografia recente. Por “formas fraturadas” entendo a questão cultural, as experiências e o caráter educativo.

Trata-se, portanto, de reviver um passado e de restaurar um esquecimento de homens e das suas realizações deixadas. Deve-se encarar a história como operação historiográfica, de maneira limitada compreendê-la como relação de um *lugar* e de *procedimentos*.

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que, circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal (...) ou de ensino, uma categoria de letrados, etc, ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada.<sup>2</sup> O lugar social a ser pesquisado está enraizado e submetido às particularidades e as imposições do seu tempo, pois “é em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam.”<sup>3</sup>

São esses lugares separados pelo tempo, sem cair no anacronismo da produção socioeconômica, política e cultural, de ensino, de uma categoria de letrados que me compele, me seduz a delinear os documentos e questões propostas no decorrer da pesquisa. Interessa-me a educação, levando-me, como detetive, a buscar pistas e uma leitura mais detalhada e mais criteriosa, sobre as possíveis relações e produções no que diz respeito às experiências, à arte e ao seu sentido educativo.

Para tanto senti a necessidade de revisitar alguns teóricos, os quais de uma maneira ou de outra de acordo com as suas formações educativas e teóricas se preocuparam com o processo educativo, a arte e artistas e a formação de intelectuais como Antônio

---

<sup>2</sup> CERTEAU. **A Escrita da História**. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 66.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 66

Gramsci, E.P Thompson, Michel Foucault, Clifford Geertz, Russell Jacoby, Sérgio Miceli, Arnaldo Daraya Contier, Marcelo Ridenti, dentre outros.

O interesse pelo pensamento de Gramsci é a sua discussão sobre educação e sua crítica à teoria marxista-leninista elencando outras possibilidades de compreensão da superestrutura, ao dedicar-se ao estudo das instituições educativas e à função dos intelectuais. Algumas nuances e vias alternativas de educação na Itália encontraram-se com os movimentos realizados no Brasil, em fins dos anos 1950 e nos idos dos anos 1960 “(...) que possibilitariam a organização e a difusão de uma cultura articulada a partir das bases: círculos, clubes e associações, diretamente coordenadas com a organização política da classe operária italiana – sindicatos e partidos (...) à ideia de educação popular”<sup>4</sup>.

Note-se que Gramsci não abandonou ou deixou de lado a concepção marxista determinante da infraestrutura econômica, apesar da sua percepção, dando um novo olhar e importância às categorias da superestrutura, especialmente no campo da ideologia, da política e da cultura.

Se para ele, a função dos intelectuais orgânicos é a direção, manutenção e dominação da classe dominante, daí a relevância da formação de intelectuais orgânicos da classe proletária, ressaltando a importância do partido. “O partido é o intelectual coletivo; (...) Deve ser o instigador da reforma intelectual e moral, para que as massas populares se afastem da influência ideológica das classes dominantes”.<sup>5</sup> É essa pista sugestiva deixada por Gramsci a respeito do poder educativo de uma nova concepção de cultura; gestada pela população (leia-se: classes subalternas) dentro do processo educativo capitalista que se revela importante entendimento dos sujeitos elencados na pesquisa.

A escola para Antônio Gramsci é o *locus* privilegiado onde são formados e elaborados os intelectuais. Instituição esta formadora de grupos sociais mais importantes vinculados pelo letramento especializado à classe dominante. Isto que Gramsci queria dizer ao afirmar: “os intelectuais são os “comissários” do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político (...)”.<sup>6</sup> A escola elabora esses

---

<sup>4</sup> MANFREDI. A Educação Popular no Brasil: uma releitura a partir de Antônio Gramsci. In: WANDERLEY; FREIRE. (Orgs) **A Questão Política da Educação Popular**. 4. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 49.

<sup>5</sup> Op. cit., p. 54

<sup>6</sup> GRAMSCI. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 11.

intelectuais em diversos níveis gerando diferenças quantitativas entre os de grau elevado, os quais desenvolvem as ciências, a filosofia e a arte e os de categoria mais baixa.

Intenta a pesquisa os primeiros. Ligados às vicissitudes urbanas (a universidade, a escola e a indústria). Segundo Gramsci, a mediação profissional dificilmente se separa da mediação política. Desse modo, o intelectual com maior capital cultural (padre, advogado, professor, médico) por terem um conhecimento especializado, superior, inspira para ele os intelectuais rurais a buscarem elevar o nível social de sua família, ao tornar um filho intelectual.

E.P. Thompson é outro autor que interessa à pesquisa. Em seu livro, *A Miséria da Teoria*, o referido autor traz à tona a incapacidade dos silêncios da teoria Marxista, ou seja, do conceito de modo de produção não dar conta de explicar a arte. Não que Marx, segundo Thompson, tenha inocentemente negligenciado em sua teoria os aspectos da cultura. Para ele, Marx teria tentado propor nos seus raciocínios “escritos sobre alienação, fetichismo de mercadoria e reificação; (...) Em sua noção do homem, em sua história, continuamente refazendo a sua própria natureza”<sup>7</sup>.

Assim, para Thompson, a história é feita por homens de forma consciente ou inconsciente e que tem uma explicação moldada pela racionalidade que não pode ser inferida pela razão, pela teoria. Desse modo, faltava para Marx a percepção da *experiência humana*. Nas palavras do próprio Thompson: “O que descobrimos está num termo que falta: ‘experiência humana’”<sup>8</sup>. A sua noção de teoria ou “prática teórica”, seria uma “miséria” instalada na mente na medida em que: “Os sentidos empíricos são obstruídos, os órgãos morais e estéticos são reprimidos, a curiosidade é sedada, (...) Os críticos esforçam-se por decifrar poemas como representação da teoria ou da ideologia em termos opacos”<sup>9</sup>.

Nesse sentido, em nome do modo de produção marxista e sua prática teórica foram relegados “os vocabulários do projeto humano – compaixão, ambição, amor, orgulho, auto sacrifício, lealdade, traição, calúnia – foram devorados”<sup>10</sup>. A ausência da “experiência” humana, para Thompson, não elimina o rigor teórico que exige do pesquisador o diálogo da conceptualização e a confrontação empírica. Só dessa maneira, resume o autor:

---

<sup>7</sup> THOMPSON. *A Miséria da Teoria*: ou um planetário de erros – uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

<sup>8</sup> Ibidem, p.182.

<sup>9</sup> Id.Ibidem, p. 183-184.

<sup>10</sup> Id.Ibidem, p. 185.

Encontraremos, nas margens do mapa, as fronteiras do desconhecido. (...) O que resta fazer é interrogar os silêncios reais, através do diálogo do conhecimento. (...) Deve nascer do entendimento da natureza provisória e exploratória de toda teoria, e da abertura de espírito com que se deve abordar todo conhecimento. Isso também implica um respeito pela continuidade da cultura intelectual (...).<sup>11</sup>

A respeito do ser intelectual, Russell Jacoby explica que a absorção dos intelectuais pela Universidade não aconteceu de forma rápida mesmo porque, em sua análise, o ser intelectual antes de 1940 era uma atividade *free-lancer* – da boemia, de escritos, de vida precária e sem salários fixos.

Em torno e após a Segunda Guerra Mundial, eles invadem a Universidade e, a partir de então, ser intelectual era ser professor, catedrático com seguridade e benefícios de aposentadoria. Segundo Foucault, depois que os grupos (partidos e sindicatos) passaram a agir, o intelectual teórico deixou de ser o sujeito que representava. Os intelectuais perceberam, nas palavras desse autor, que seus discursos e reações políticas não eram percebidos, ou seja, “o intelectual dizia a verdade àqueles (o povo) que ainda não a viam e em nome daqueles que não podiam dizê-la”<sup>12</sup>, utilizando-se da consciência e da eloquência. Desse modo, após as mudanças nas estruturas (políticas e econômicas) a partir de 1968, os intelectuais descobriram que as massas não necessitavam mais deles e que eles, intelectuais, faziam parte desse poder.

Diante da complexidade do objeto de pesquisa – trajetória, práticas educativas, “arte engajada” de alunos, professores, artistas e intelectuais - as abordagens teóricas que a ele se refere não será utilizado apenas num conceito teórico ou metodológico, para tanto será necessário, na busca de uma compreensão mais clara e objetiva, para o leitor o diálogo com outros teóricos e pesquisadores.

Assim, apresentarei, também, o conceito e a metodologia da prosopografia e da experiência desenvolvido pela História, o conceito de cultura da Antropologia, o conceito de política e sociabilidade da Sociologia e o de práticas pedagógicas e estudos culturais utilizados pela Educação.

---

<sup>11</sup> Id. Ibidem, p. 185.

<sup>12</sup> FOUCAULT. **Microfísica do Poder**. 17ed. Rio de Janeiro: edições Graal, 1979, p. 71.

Nesse sentido, ao longo do texto, dialogarei com outros autores como Renato Ortiz, Marcos Napolitano, Marcelo Ridenti, Daniel Pécaut dentre outros, para uma melhor compreensão das discussões acerca do processo educativo e pedagógico brasileiro, a criação e experiências desses jovens na escola e na universidade, a utilização, por eles, do teatro e da música como “arte engajada”, na condição de intelectuais, alunos e professores-artistas nos idos dos anos 1960 e 1970 e a inserção de alguns na indústria fonográfica.

As origens da prosopografia ou biografia coletiva remota à Políbio, mas aprofundou-se de maneira mais sistemática nos séculos XIX e XX conhecendo um período de aprofundamento de teorias políticas de grande importância para as abordagens possíveis bem como seus métodos e técnicas. Exemplo disso é o artigo denominado *Prosopography* do historiador inglês Lawrence Stone, publicado em 1971 na Revista *Daedalus*, e que muitos historiadores interessaram-se por ele. As reflexões do historiador inglês sobre esse método, qualificando-o e concentrando-o na investigação de grupos de indivíduos por meio de um estudo sistemático de suas vidas foi o seu grande mérito.

Diante da crise do modelo teórico do marxismo, na década de 1980 possibilitou uma renovação e um novo olhar ao estudo das biografias. Por outro lado, os historiadores de língua portuguesa muitas vezes preferem o termo biografia coletiva à prosopografia. No entanto, percebe-se um grande vínculo dessa vertente historiográfica aos estudos das ciências sociais – quando elencam questões selecionadas ao estudo de grupos sociais.

Basicamente de acordo com Tania Maria Ferreira, o método prosopográfico define um universo de pessoas a ser estudado propondo a organização de um conjunto de questões sobre o seu perfil e atuação, como “os laços de casamento e parentesco, origens sociais e posição econômica herdada, local de residência, educação, montante das fortunas pessoais ou familiares, ocupação, religião, trajetória política e experiência profissional”<sup>13</sup>. Nesse sentido, como um historiador social e como busco entender de forma mais densa esse universo de sujeitos seus processos educativos, famílias, trajetórias e experiência profissional, dialogarei e mesclarei em certos momentos o conceito de cultura da antropologia.

Utilizarei o conceito de cultura trabalhado pelo antropólogo, Clifford Geertz, especialmente em seu livro, *Interpretação das Culturas*, no qual defende que a cultura deve

---

<sup>13</sup> FERREIRA. X Encontro Regional de História, ANPUH-RJ. História e Biografias. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002, p. 2.

ser vista como um conjunto de mecanismos de controle – “planos, receitas, regras, **instituições** (grifo meu) – para governar o comportamento”<sup>14</sup>.

Os “mecanismos de controle” segundo Geertz consistem em símbolos significantes, ou seja, “palavras, gestos, desenhos, **sons musicais** (grifo meu), objetos ou qualquer coisa que seja usada para impor um significado à **experiência** (grifo meu)”<sup>15</sup>. Para o autor, esses símbolos são correntes na sociedade e transmitidos aos indivíduos, os quais fazem uso de alguns deles, enquanto vivem, dito de outra maneira, permanecem em circulação mesmo após a morte dessas pessoas.

Mas ao falar de intelectuais, de alunos, de professores e de artistas estou me referindo à cultura. Segundo Geertz, no estudo da cultura, a análise penetra no próprio corpo do objeto – isto é, deve-se começar com as nossas próprias interpretações do que pretendem os informantes, e assim depois se pode sistematizá-los.

Como detetive em busca de indícios, encontrei uma vasta documentação, daí a necessidade de cruzar as fontes hemerográficas, os documentos do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes, do Movimento Popular de Cultura (MCP), os registros de suas prisões no 23º Batalhão de Caçadores, as fontes fonográficas e os depoimentos dos entrevistados.

Em minha pesquisa de mestrado, intitulada “No Tom da Canção Cearense: do rádio e TV, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979)”, chamou-me atenção nos depoimentos, dos entrevistados, o fato de suas reminiscências elencarem suas experiências educativas (nomes de escolas, a influência de professores e da inserção e importância da universidade em suas vidas). Suas memórias, portanto, direcionaram a pesquisa de doutorado que ora apresento.

Para melhor delinear a topografia em questão, o recurso da história oral será utilizado não apenas como metodologia, mas também pelas circunstâncias a utilizarei como técnica, como escopo na tentativa de compreender as experiências e trajetórias individuais e coletivas.

---

<sup>14</sup> GEERTZ. **A Interpretação das Culturas**. 1ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 37.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 37

Paul Ricœur, a respeito da memória individual e coletiva, adverte sobre a importância de remontar a alteridade complexa de diferenciação e distanciamento do passado em relação ao presente. Para tanto, a evocação e o esforço de recordação “consiste em fazer reviver o passado evocando-o entre várias pessoas, uma ajudando a outra a rememorar acontecimentos ou saberes compartilhados, a lembrança de uma servindo de *reminder* para as lembranças da outra”<sup>16</sup>.

Esse processo memorial pode certamente ser interiorizado sob a forma da memória coletiva (esquecimentos e seleções), restituindo os objetos e o conhecimento histórico, ao reino do passado decorrido, fazendo dele o que Michel de Certeau denominava o “ausente da história”<sup>17</sup>.

Como muitos desses intelectuais, professores e artistas estão vivos, utilizar-se-á o recurso da oralidade para identificar melhor o lugar social dessas diversas falas, (suas representações e construções vividas), por estar lidando com uma multiplicidade de memórias fragmentadas e internamente divididas, “todas, de uma forma ou de outra, ideológica e culturalmente medidas. Assim, do ponto de vista histórico e antropológico, o pesquisador deve estar mais interessado nas representações; no caso, nas experiências, e não na verdade dos fatos”<sup>18</sup>.

A pesquisa aborda o aspecto político, econômico e educacional, mas está envolta de aspectos culturais elencados pela documentação escrita e oral. Por conseguinte, transita no limpo da arte (música, teatro e artes plásticas) delineando-se e deparando-se com outros aspectos das memórias de artistas (orgulho, vaidade e discursos). Ao intentar a realização de dezesseis entrevistas não pretendo fragmentar a pesquisa em possíveis pequenas biografias, mas elencar as várias possibilidades de discussão e de compreensão do período delimitado.

Ao trabalhar com a História Oral, o pesquisador da educação não deve captar apenas os depoimentos, mas esclarecer o que ocorreu nos lugares e reduzir a perplexidade do que aconteceu em suas vidas e, assim realizar o trabalho de um etnógrafo e uma descrição densa utilizando-se de uma prosopografia. Desse modo, tive que atentar para o

---

<sup>16</sup> RICCEUR. *A Memória, a história, o esquecimento*. 2007, p. 55-6.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.55-6

<sup>18</sup> PORTELLI. *O Massacre de Civitella de Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum*, 2002, p. 107.

comportamento e, mais precisamente, a ação social dos indivíduos, todavia sem tentar trazer à tona a coerência a uma descrição cultural como representação impecável.

Segundo Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado são três as principais posturas sobre o status da história oral: “a primeira advoga ser a história oral uma técnica; a segunda, uma disciplina; e a terceira, uma metodologia.”<sup>19</sup>. Segundo as pesquisadoras, os que trabalham com história oral como técnica interessam-se pelas experiências de gravações, transcrições e utilizam as fontes de informações orais com apenas fontes complementares.

De minha parte utilizo-a com o *status* de disciplina em argumentos complexos com suas técnicas específicas de pesquisa e seus procedimentos metodológicos específicos singulares. Em verdade, eu a utilizo como metodologia - ao realizar as entrevistas, transcrevê-las, ter a autorização por parte dos entrevistados de utilizá-las na pesquisa, atribuindo-as, assim, o estatuto de fonte - e como técnica na medida em que busco - através das entrevistas anteriores realizadas na pesquisa de mestrado também autorizadas - indícios, veredas e o não dito. Utilizo-as como fontes ou fontes complementares ao longo pesquisa na tentativa de conhecer e entender melhor os temas de interesse da pesquisa como formação educativa, escolas, universidade, atividade política e artística através do método ou coleta de informações transito no limbo da história oral temática.

O entusiasmo de reunir os testemunhos dos sujeitos, através da oralidade é, pois, saber e ter a importância da memória como objeto. De fato foi necessário ter, não apenas a memória como documento, mas outros textos impressos e no caso desta pesquisa, os jornais. Segundo, James Fentress e Chris Wickham há uma memória dividida, uma objetiva e outra subjetiva. Sendo que “a primeira é relativamente passiva e a segunda é mais activa; experimenta e registra para a consciência”<sup>20</sup>. E continua: “Foram os historiadores que desenvolveram essa metodologia, ao analisar um texto ou outras peças informativas [...]”<sup>21</sup>.

Será um desafio tentar restituir uma versão do contexto social do passado ao tomar como fontes a memória dos sujeitos como “bibliotecas esquecidas”, textos impressos e peças informativas como as artes, especialmente o teatro e a música. Como será produzido um

---

<sup>19</sup> FERREIRA; AMADO (Orgs). **Usos & Abusos da história oral**. 5ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p. 12

<sup>20</sup> FENTRESS; WICKHAM. **Memória Social: novas perspectivas sobre o passado**. Lisboa: Editorial Teorema, 1992, p. 18.

<sup>21</sup> Op. cit., p. 18

objeto físico, para o texto será necessário um rigor, um modo crítico no tratamento das fontes, cruzando-as quando possível.

A memória social é construída pela linguagem, pela educação, pelas experiências observadas e compartilhadas com o grupo. Desse modo, quando a recordação de nossa memória remete a uma representação de nós próprios, para nós e os outros; leva-se em consideração que os fatos sociais evoluem e podem mudar com o tempo, segundo os autores: “se isto é verdade quanto à memória, então a memória há de ter a sua história própria”<sup>22</sup>. Nesse caso, devo destacar que a tese tem como problema demonstrar a interface entre as formações educativas, aproximações com as atividades culturais (teatro e música), o envolvimento com o movimento estudantil e as experiências com a política, a inserção na Universidade, as atividades e trajetórias como professores e como artistas, explicitando os saberes na política e na arte levando os sujeitos a se articularem, refletirem sobre a realidade procurando tentar modificá-la.

A pesquisa revela-se um campo aberto de conhecimento, de memórias que se cruzam e se aproximam. Constatei nas fontes hemerográficas, no decorrer da pesquisa, certos silêncios e mesmo ausência de perguntas e, talvez, o mesmo desinteresse por parte dos jornalistas em evidenciar as origens do processo educativo, experiências e formações educativas dos entrevistados. Evidencia-se, assim, a importância da história oral como técnica pelas suas rememorações (seus silêncios e suas falas) de memórias e experiências, as quais pareciam desinteressantes ao olhar do observador comum.

A pesquisa articula-se também na tessitura dos estudos culturais, os quais abrangem discursos múltiplos bem como numerosas histórias distintas. É nessa direção que Stuart Hall compreende os estudos culturais como um conjunto de formações, com suas diferentes conjunturas e momentos do passado, postulados por um número de metodologias e posicionamentos teóricos diferentes, todos em contenção uns com os outros.

De minha parte, como pesquisador da educação e da cultura, vejo que os estudos culturais tem chamado a atenção de pesquisadores e ensaístas como Stuart Hall ao advertir “Os estudos culturais têm chamado atenção por manter questões políticas e teóricas numa

---

<sup>22</sup> Id.Ibidem, p. 19.

tensão não resolvida e permanente. (...) Permitem que essas questões se irrirem, se perturbem e se incomodem reciprocamente, sem insistir numa clausura teórica final”<sup>23</sup>.

Encontrando-me arrebatado e conduzido nesse deslocamento de pesquisar a cultura e as experiências de intelectuais, professores e artistas, Hall adverte:

(...) O que acontece quando um projeto acadêmico e teórico tenta envolver-se em pedagogias que se apoiam no envolvimento ativo de indivíduos e grupos, ou quando tenta fazer uma diferença no mundo institucional onde se encontra? Estas são questões extremamente complicadas de resolver, pois solicitam que digamos “sim” e “não” ao mesmo tempo. Pede-se que assumamos que a cultura irá sempre trabalhar através das suas textualidades – e, simultaneamente, essa textualidade nunca é suficiente. (...) Torna-se difícil responder a tal questão, pois, filosoficamente, nunca foi possível no campo teórico dos estudos culturais – seja este concebido em termos de textos e contextos, de intertextualidade, ou de formações históricas nas quais as práticas culturais se encontram arraigadas – dar conta teoricamente das relações da cultura e dos seus efeitos<sup>24</sup>.

Mas esse mal-estar dos estudos culturais de não se encaixarem harmoniosamente em termos teóricos com o marxismo é, em certo sentido antigo. Quer dizer, não tão antigo para a História da proposta do trabalho, que tem início em 1955, com a fundação da Universidade Federal do Ceará, que coincidentemente acontece mais ou menos na mesma época do desenvolvimento do objeto da presente pesquisa. O determinismo, o reducionismo da imutável teoria marxista que não parecia compreender os aspectos intrínsecos da cultura já causava certo descontentamento nos estudos histórico-políticos da chamada Nova Esquerda Britânica surgida em 1956, da qual participava Stuart Hall.

Não se trata de uma vontade de atualização cultural. Procura-se, sim, dar ao leitor acadêmico e o não especializado no assunto a possibilidade de se informar a respeito do método de pesquisa. Para evitar a “atualização” superficial será utilizado pelo valor intrínseco o método da História Oral, mas também as fontes hemerográficas.

Diante de uma documentação variada e heterogênea, não se pretende, pois uma investigação obstinada da problematização. A História Oral será utilizada como método e também como técnica, como dito antes, pela complexidade de seus depoimentos sobre

---

<sup>23</sup> HALL. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. (Org) Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p.200.

<sup>24</sup> Op. cit., p. 199.

instituições escolares, relacionamentos, suas condições políticas, produções artísticas e experiências, foi isso que quis dizer Carlo Ginzburg, “ouvir vozes humanas articuladas também a partir de documentos de pouca importância”, contudo que podem revelar indícios importantes à pesquisa.

Não pretendo, no entanto, na pesquisa fazer o inventário das obras, estabelecer a biografia dos artistas, decifrar a autoria e a data das obras, mas de maneira sub-reptícia, interpretar suas ações e valores que atribuíam em suas experiências. Também não se pretende fazer um catálogo de artistas.

As entrevistas possibilitaram um melhor entendimento das trajetórias desses intelectuais, artistas e professores envolvidos direta ou indiretamente com a pesquisa. Realizei dezesseis entrevistas com os seguintes sujeitos: Adísia Sá, Antônio Carlos Coelho, Dedé Evangelista, Fausto Nilo, Gilmar de Carvalho, Helena Serra Azul, Marcos Vale, Oswald Barroso, Paulo Emílio Aguiar, Pedro Albuquerque, Pedro Eymar, Raimundo Fagner, Ricardo Bezerra, Rodger Rogério, Romeu Duarte Júnior e Teoberto Landim e outras realizadas anteriormente para a dissertação de mestrado, as quais foram de grande importância no cruzamento das fontes, com Ednardo, Augusto Pontes, Belchior, Cláudio Pereira, Mary Pimentel Aires, Izaíra Silvino, Mércia Pinto, Calé Alencar, Lúcio Ricardo, Chico Pio, Régis e Rogério, Gentil Barreira, Luisinho Magalhães e Nelson Augusto.

Tendo consciência da complexidade da trama, minha reflexão e conhecimento parcial permearão essas questões, essas problemáticas elencadas, as quais serão analisadas no decorrer de quatro capítulos.

No capítulo 1, procuro fazer um breve relato da minha aproximação com o objeto estudado, a partir do meu processo educativo, as experiências com a música a inserção no magistério. A prática docente e a metodologia de ensino com a utilização de filmes, teatro e música na sala de aula. A relação minha como professor e do artista com os bares, boemia, lares, equipamentos culturais, composições, parcerias e festivais de música e aproximação com alguns dos sujeitos entrevistados e depois com alguns de seus filhos como professor de história.

No capítulo 2, utilizando-se da prosopografia, analiso o *local da cultura*, as suas origens familiares, suas práticas educativas, nos lares, nas escolas e professores fora do ambiente escolar. Procuro suas experiências (políticas e artísticas) no ensino secundário, a

inserção na universidade como potencializadora desses saberes. Procuo compreender também, as origens do movimento estudantil, a aproximação dos cepecistas cearenses com o CPC nacional e, especialmente, o movimento do MCP (Movimento de Cultura Popular) de Recife e seus intelectuais aportando em Fortaleza para palestras dentro da universidade.

Faço uma reflexão, a partir de suas memórias, para entender as contradições a respeito do surgimento e da importância do CPC (Centro Popular de Cultura), sua aproximação com PCB (Partido Comunista Brasileiro) e o seu cerceamento após o golpe civil-militar instaurado em 1964. Ressalto ainda que mesmo após o golpe, o movimento estudantil se organiza com palestras e eventos culturais. Ainda nesse capítulo, aprofundo a importância dos esquetes organizados por Augusto Pontes, do teatro engajado como arte utilizada na busca de conscientização popular através de uma educação popular com o método Paulo Freire e suas interfaces dos teatrólogos cearenses com o teatro nacional, especialmente, no caso de B. de Paiva e Aderbal Freire-Filho com viagens *mambebe* que no caso cearense vergou a fronteira do Brasil com o Gruta (Grupo Universitário de Teatro e Arte).

No Capítulo 3, analiso, através da prosopografia, alunos, professores e candidatos a artistas, além da Universidade como potencializadora, e os bares, como o Bar do Anísio, que estavam envolvidos diretamente com a música. Analiso os seus processos educativos, as práticas como docentes no ensino secundário como Belchior e Rodger Rogério. Suas idas em busca do sucesso no eixo Sul e Sudeste, como Ednardo Belchior e Rodger, especialmente com a condição social de músico e professor universitário. Após 1968, concentro-me na análise da universidade como “porto seguro”, com salários fixos e um emprego seguro e o intercâmbio desses centros universitários envolvendo a UFC como a UNB, a USP, a PUC do Rio de Janeiro, no caso de Rodger, e da UFRN, UFPI, no caso de Augusto Pontes.

No capítulo 4, concentro-me na análise das relações, fazeres, saberes, experiências desses intelectuais e desses artistas ao buscarem a docência na Universidade. Cada um, com suas definições profissionais, quer fossem professores, cantores, compositores e teatrólogos continuaram participando de festivais mesmo como jurados. Procuo também analisar os festivais de Amostragem realizados pela Credimus Financeira dando crédito a surgimento de novos artistas, os quais alguns integraram o movimento, evento ou Festival de Amostragem do *Massafeira Livre*, idealizado por Ednardo e Augusto Pontes. Concentro-me também nas memórias divididas de artistas que participaram do *Massafeira Livre*, além das intrigas e

vaidades entre Ednardo e Fagner com relação à gravação, produção e divulgação, respectivamente do álbum *Massafeira* e do disco-revista *Soro*.

A amplitude desses capítulos, concretamente busca entender esses sujeitos – seus processos educativos, as experienciais no ensino secundário - que foram aperfeiçoados em suas transgressões, engajamento político (quer fossem no teatro, na música ou mesmo no embate político com a luta armada), quando deixaram suas vidas cômodas e partiram para arriscarem-se no mundo da música e do teatro, na condição social de artistas. E ainda entender os que desistiram da arte por uma vida mais segura como professor da universidade. Diante dessa complexidade, como dito antes, há valorização não apenas das fontes hemerográficas como também de suas falas e seus depoimentos orais.

Certo da complexidade, da carência e do pioneirismo da pesquisa, espero assim, que esse trabalho, como conhecimento provisório, desperte a curiosidade de outros pesquisadores a “desvendar” as lacunas não resolvidas na pesquisa, a qual tem como objeto analisar o saber, a trajetória, o saber formal, (o conhecimento político e artístico) como produtores de saberes que dão sentido a vida. Dito de outra forma, a afetividade alimenta os prazeres, a sociabilidade como coisa de iniciados, um mundo que é deles sublunar, a ética e a estética (tipo de música e de teatro) de um horizonte imaginário, do qual os artistas se ajudam para experimentar.

## 2 Docência: Experiências e Reflexões.

As reflexões produzidas a partir das leituras levaram-me às reminiscências dos vários anos de prática docente, em grande parte no ensino médio. Em meados dos anos 1980, comecei lecionando inglês por acidente. De forma intuitiva e empírica, constatei que os alunos envolviam-se mais com a aula quando era utilizada a música como recurso metodológico. Naquele momento utilizava apenas o gravador, pois a timidez não me permitia executar as canções ao som do violão e em língua estrangeira, mas também pelo preconceito que se tinha a respeito de estudantes de história, tidos como comunistas e, ainda, por cima, eu tocava violão.

Com o declínio do regime civil-militar, seguiram-se mudanças políticas, econômicas e culturais nos anos 1980 e início dos anos 1990. A rede particular de ensino seguiu a cartilha do processo de globalização que se iniciava tardiamente no nosso país. As escolas trouxeram essas novas tecnologias para as salas de aula onde eram fixados computador e televisão. A preocupação dos diretores e supervisores era fornecer essa tecnologia aos docentes, temerosos do possível conhecimento adquirido pelos alunos ao navegarem na internet e, assim, superassem os saberes docentes. Com o rápido andamento do processo, os professores foram “convidados” a comprarem seus computadores e a familiarizarem-se com as novas tecnologias da educação.

Rapidamente, para surpresa dos educadores, as experiências dos alunos com as novas tecnologias, especialmente, o computador caminharam em outras direções, ou seja, destinaram-se ao conhecimento informal e rápido, ao entretenimento, *voyerismo*, hedonismo, ao individualismo e não ao esperado conhecimento pelos educadores de plantão – livros, bibliotecas, museus, dentre outros equipamentos. Essas questões suscitaram tomadas de posições acadêmicas e questionamentos entre pesquisadores e educadores dos mais diversos países; não por acaso, as datas das primeiras edições dos livros de Lipovetsky (1983), Castells (1996) e Tedesco (1999).

A indústria cultural ávida pelo mercado disponível dos jovens consumidores nascidos ainda no período ditatorial tratou de investir pesado em grupos musicais como *Barão Vermelho* e a *Legião Urbana* dentre outros, cujas letras questionavam ainda as mazelas da política, as relações familiares e sexuais. Particularmente, a banda *Legião Urbana* seduzindo

os jovens com letras narrativas, as quais abordavam a temática conflituosa das relações entre pais e filhos, solidão, individualismo, drogas e consumo.

Foi quando me dei conta de que pertencia a outra geração e de que o “trem da história” era veloz e, particularmente nunca havia passado por esses conflitos entre “pais e filhos” narrados nas letras do grupo *Legião Urbana* e diante da minha percepção e desabafo escrevi a letra *Outra Saudade*, depois musicada, nomeada e gravada por Chico Pio (2010) um dos cantores e compositores revelados no *Massafeira Livre*. Eis a letra da canção:

**Outra Saudade**  
*Chico Pio/Wagner Castro*

Você não falava a minha língua  
Mas também eles não falam latim nem grego  
E são felizes, egotripes  
Estudantes que se amam  
Ao som urbano do Legião  
Aquele parte, aquela outra parte  
Omitida, vivida na cama  
Na cozinha, na pracinha  
Eu sei da solidão da rua alegre  
E o vento do litoral  
Que saudade do fusquinha, do Chacrinha  
Que saudade poetinha, Gonzaguinha  
Que saudade Pimentinha  
Daquela música que dizia:  
“Eu sou sua menina viu  
Você é o meu rapaz”<sup>25</sup>

Naquele momento, decidi então deixar a timidez de lado, tirar a viola do saco e interpretar as canções em sala de aula. Para minha surpresa, deparei-me com uma juventude desinteressada pelas temáticas abordadas nas letras das canções de Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento, dentre outros. A indústria da música era outra, o consumo era outro, as relações eram outras, as lojas começaram a abarrotar suas prateleiras de CDs e computadores.

Compreendi, naquele momento, que a minha formação, as ideias em que eu acreditava, as letras, a musicalidade de que eu gostava não correspondiam mais aos fatos e aos interesses de consumo e ao conhecimento na pauta dos jovens. Foi assim que conheci minha primeira crise existencial como professor, pois não acreditava mais em nada do que eu

---

<sup>25</sup> CASTRO; PIO. *Outra Saudade*. XIV Festival de Música Popular de Camocim. Camocim-CE, 2002. In: **Chico Pio**. Fortaleza: Estúdio Ararena, 2010. CD, faixa 16.

pensava e ensinava aos alunos. Diante da possibilidade de abandonar o ofício de professor ideias, pesquisei teóricos acadêmicos que justificassem o problema dessas desconexões.

Como se não bastasse, precisava conviver com o preconceito dos gestores das escolas privadas a respeito das novas metodologias e tecnologias em sala, tidas como “enganação”, ou, como se dizia à época, “enrolar aula”. No entanto, de forma cada vez mais experimental, procurei utilizar trechos de filmes e de letras de música, textos de jornal trazendo outras linguagens e abordagens como métodos, na tentativa de seduzir mesmo os jovens e ampliar as discussões sobre a política, a economia, a condição social das classes mais pobres, tendo como ponto de partida a arte.

Em 1990, apenas, em uma correção e comentário de uma prova de vestibular de História da UFC, tive contato com o nome do historiador Jacques Le Goff. Eis o trecho do enunciado da questão: “O homem não vive somente de pão, a história não tinha mesmo pão, ela se alimentava senão de esqueletos agitados por uma dança macabra de autônomos. Era necessário descobrir na história outra parte, eram as mentalidades”<sup>26</sup>. Evidentemente, os professores presentes naquela correção não entenderam o enunciado e muito menos o destaque dado ao termo “mentalidades”. Diante do desconhecimento teórico, adquiri o livro na tentativa de entender aquela intrigante questão. Foi assim que passei a ter contato direto com as leituras dos historiadores da Nova História. Esse estranhamento e desejo de conhecer aquela literatura nova foi uma tomada de decisão individual e solitária. Só bem recentemente, em contato com leituras dos mais variados campos do conhecimento, especialmente os teóricos sobre o ensino de história, pude entender melhor a minha prática metodológica e, quem sabe, o benefício da socialização dessas práticas. Sobre a importância de compartilhar saberes e o trabalho em equipe, Tedesco já alertava no final dos anos de 1990:

(...) Uma equipe é formada por pessoas dotadas de capacidades e habilidades diferentes. É utópico pensar que se podem reunir, numa só pessoa, todas as capacidades requeridas pelo trabalho educativo numa instituição, desde as especialidades temáticas ou relacionadas com as exigências de trabalho em determinadas etapas do desenvolvimento da personalidade, até as capacidades

---

26 Vestibular (UFC 92/2). Prova de História. LE GOFF, J. “As mentalidades”. In LE GOFF, J. e NORA, P. **História Novos Objetos**. Rio de Janeiro. F. Alves, 1788, p. 71.

peçoais para enfrentar os diferentes aspectos do trabalho institucional: gestão, negociação, ensino, avaliação, investigação, etc <sup>27</sup>.

A formação, os saberes individuais e o comportamento dos professores, como relata o autor, têm raízes profundas como “os processos de mudanças da educação, produzindo um claro processo de deterioração das condições de trabalho e do profissionalismo dos docentes, assim como a fraca consideração que é tido o magistério” <sup>28</sup>.

A partir de então, verifiquei que as manifestações e o desejo de qualificação de pensar e atuar de forma crítica em sala de aula partem individualmente de uma minoria de docentes. Sob meu ponto de vista, duas palavras foram esquecidas pelos profissionais da educação: ousadia e criatividade. Creio sejam essas as preocupações das perguntas de Tedesco: Quanta individualização é necessária para ser solidário? Quanto estudo se requer para ser criativo? <sup>29</sup> Sobre a exigência da sociedade de níveis mais elevados de profissionalismo dos educadores, esse autor faz uso de uma hipótese que acredito ser pertinente:

(...) não existe, necessariamente, um vínculo entre essas duas dinâmicas do processo de profissionalização. De acordo com estes estudos, a melhoria das condições de trabalho não traduz, necessariamente, no desenvolvimento da capacidade profissional e, ao invés, o desenvolvimento, uma melhoria das condições de trabalho <sup>30</sup>.

Dentre essas melhorias das condições de trabalho, estavam os anseios e desejos quase uníssomos dos educadores sobre a utilização das novas tecnologias da informática com a educação. Se a televisão passou a reproduzir os mecanismos de socialização - antes de competência da família e da Igreja (afetos, crenças, emoções e socialização de atitudes morais) - outros instrumentos disponíveis (televisão, telefone e computador) e a fusão de imagem, texto e som, trouxeram à tona a discussão: “(...) agora é necessário ensinar a usar os

---

27 TEDESCO. **O Novo Pacto Educativo**: Educação, competitividade e cidadania na sociedade moderna. Vila Nova de Gaia/PT, Fundação Manuel Leão, 2000, p. 154

<sup>28</sup> Op. cit., p. 154

<sup>29</sup> Id.Ibidem, p.95

<sup>30</sup> Id.Ibidem, p. 151

meios de comunicação, para evitar que a imagem nos manipule, o que abre a toda uma linha de ação educativa baseada na formação para o uso crítico desses meios”<sup>31</sup>.

A despeito do uso crítico dos meios de comunicação e da necessidade de ensinar a como se produzir um jornal ou um programa de rádio e televisão, a preocupação de muitos pesquisadores do tema deveria ser: saber utilizar de forma didática, as imagens (pinturas e charges), os textos (jornais, revistas e textos acadêmicos) e o som (música e letra) como práticas metodológicas. Lembro-me da minha primeira experiência trabalhando o cinema como recurso didático com a excelente produção cinematográfica, o filme, *O Nome da Rosa*, baseado na obra de mesmo nome do historiador Umberto Eco.

Ao final, observei alguns problemas fundamentais: o filme era longo; a temática complexa (poder da Igreja, atuação da Inquisição, atuação dos movimentos heréticos, conceitos de ordens da Igreja, dentre outros) que tornaram o filme cansativo e não muito compreensível aos alunos. Não desisti. Depois passei a trabalhar apenas a meia hora do final, correspondente à atuação da Inquisição com a morte dos heréticos e, hoje, trechos que abordam conceitos fundamentais e importantes na formação dos docentes.

Popper defendia que “a televisão era um elemento negativo no processo de socialização das novas gerações, atribuindo à lógica puramente comercial que domina a programação das cadeias de televisão”<sup>32</sup>. Para ele, a televisão converteu-se numa ameaça à democracia e, portanto, é necessário controlá-la. Leo Sheer defende que a televisão retomou a função dos sacerdotes nas sociedades tradicionais. De fato, é inegável o poder da mídia na simplificação, sedução e manipulação de informações e do conteúdo de suas mensagens, influenciando a conduta de crianças e jovens. Todavia, sabe-se a discussão e o problema não é tão simples assim. Citando Caetano Veloso, acredito que “a televisão não seja vista apenas como janela, sinistra, mas tomada pelo que ela tem de poesia”. Dito de outra maneira, a televisão pode ser um bom instrumento educativo, assim como as novas tecnologias, hoje, no mercado.

A questão crucial seria: como formar e profissionalizar os professores para a instrumentalização benéfica dessas tecnologias ao processo de ensino-aprendizagem. Diante dessa complexidade, as transformações educativas exigem dos docentes, segundo Tedesco: “Mudanças significativas a nível profissional e que é particularmente crítico o ponto de

---

<sup>31</sup> Id.Ibidem, p. 77

<sup>32</sup> Id.Ibidem, p. 73-75

partida pelo qual se opta no confronto. (...) Atitudes puramente defensivas podem, a curto prazo, transmitir a sensação de o problema ter sido resolvido. Porém, a longo prazo, nada mais farão do que agravá-lo”<sup>33</sup>.

Nesse sentido, percebo a importância da inserção das novas tecnologias no processo de ensino-aprendizagem. Pela experiência, ressalto o papel crucial que desempenham os docentes no êxito dos alunos, mesmo com todas as pressões existentes, eles são capazes de se adequarem, de forma crítica, às exigências e às particularidades sociais, políticas e culturais diante da diversidade, apesar de toda inovação diária da parafernália eletrônica, no comércio e consumo.

## **2.1 Prática Educativa e Profissional – Magistério, Teatro e Música.**

Hoje, lecionando em faculdades (mas ainda atuando como professor do Ensino Médio) continuo a utilizar a música como metodologia de ensino. Concomitantemente, compondo e gravando resolvi pesquisar sobre a música produzida no Ceará entre os anos 1960 e 1980. Na pesquisa de mestrado em História Social na Universidade Federal do Ceará, procurei entender o fazer musical na cidade de Fortaleza, a partir dos lares, dos bares, dos programas de televisão e da Universidade tendo como pano de fundo os Festivais de Música e a inserção desses estudantes-artistas na indústria fonográfica e cultural.

No ano de 2008, na comemoração dos quarenta anos pós - 1968, por tratar da cultura, a dissertação, ao referir-se à produção musical em Fortaleza entre 1963 e 1979, no período conhecido como “regime militar”, foi escolhida para compor a edição de três livros sobre o tema, mantendo-se o mesmo nome da dissertação: *No Tom da Canção Cearense: do rádio e TV, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979)*. A dissertação foi finalizada no ano de 1979 quando comentei de forma sintética o projeto cultural *Massa-Feira Livre*, do qual não participei. Três anos depois participei de um festival, e, devo confessar o alívio de não ter de falar de mim, pois, também seria candidato a artista de festivais.

A minha trajetória como docente está permeada do desejo do fazer artístico. Creio, como quase todos os profissionais da educação, que o ofício de professor ideias aconteceu por acaso. Desde a tenra infância, era muito presente em minhas reminiscências

---

<sup>33</sup> Id.Ibidem, p. 160

minha avó materna alfabetizando os meninos em sua casa, apenas pelo prazer de ensinar sem ter nenhuma remuneração.

Meus avós venderam uma fazenda próxima à cidade de Aracati e se mudaram para a localidade de Medeiros um pouco mais distante da cidade onde meu avô doou ao Estado parte das terras para a construção de um açude (como se sabe bem no Nordeste, para tentar amenizar a estiagem daquele lugar). Em contrapartida, o Estado permitiu a construção de sua casa. O cenário, naqueles meados dos anos 1970, era este: uma pequena casa de taipa, um enorme açude e um galpão construído para servir como uma espécie de armazém aos possíveis pescadores que chegassem, contudo nunca utilizado para esse fim.

Minha avó, uma leitora compulsiva e de uma letra maravilhosamente desenhada, pediu ao meu avô que tornasse o galpão em uma escola. O velho, um ex-vaqueiro sensato - descendente de açorianos comerciantes e aventureiros que aportaram em Aracati, seduzidos pelo charque - comprou, por conta própria, os bancos, a mesa e o quadro negro da escola. Quando adolescente e de férias, sempre viajava para aquele paraíso. Já admirando os livros e curioso, após o jantar, visitava a escola sem nenhuma pretensão de um dia querer lecionar. Ficava impressionado com o fato de aquela pequena mulher conseguir alfabetizar homens e meninos conjuntamente e em tão pouco tempo. Devo admitir, ainda hoje, que nunca entendi aquilo.

Parece que não era só meu o espanto e o reconhecimento da rapidez daquele processo educativo realizado por minha avó. Só bem recentemente soube, por intermédio de minha mãe, que os militares haviam reconhecido a escola e, não apenas isso, mas também consideraram que a escola tinha se tornado parte do projeto governamental do Mobral naquela região e fora condecorada por aquele sistema de ensino.

Quando criança e estudante do Grupo Escolar, não me esqueço das aulas de minha mãe, o respeito diante da classe sem ser grosseira ou autoritária, os presentes recebidos dos alunos no dia de seu aniversário, mas também das horas e horas dispensadas no fim de semana dedicadas à correção de trabalhos e provas dos alunos. Observava a sua reação ao corrigir as provas, o cansaço, as reclamações sobre o conhecimento dos alunos, contudo percebia que demonstrava prazer naquilo que fazia. E pensava comigo mesmo: ‘Acho que nunca vou ser professor; e pensava, é muito sofrido’. Em minhas lembranças, não sabia qual

profissão seguir, mas uma coisa estava clara para mim; qualquer que fosse a profissão a ser seguida, eu, de alguma forma, sabia que teria envolvimento com a arte, o teatro ou a música.

Depois de finalizar a terceira série do primeiro grau no Grupo Escolar Domingos Brasileiro, fui matriculado na quarta série do primário no colégio Jenny Gomes na Base Aérea de Fortaleza, na Avenida Borges de Melo, colégio no qual lembro-me basicamente de jogar futebol. Significativa para a minha formação foi a mudança para outra escola pública denominada de João Hypólito de Azevedo e Sá, também conhecida como Colégio da Piedade. A qualidade dos professores, a disciplina imposta pelos padres, o recreio com uma variedade de jogos disponíveis, os campeonatos de futebol de salão (hoje futsal), o campo de futebol, a banda de música que desfilava todo ano na comemoração do sete de setembro, o coral organizado e dirigido pelo padre Samuel e a banda de música com instrumentos disponíveis. Tudo isso, devo admitir, era um encanto.

**Figura 1 - Grupo Escolar Domingos Brasileiro**



**Fonte:** Arquivo pessoal (2014).

Pode ser paradoxal, mas a disciplina e o ensino (os atos cívicos no cotidiano da escola - o culto aos símbolos, aos heróis nacionais, as homenagens ao Hino e as orações diárias) e o caráter lúdico da escola caminhavam juntos. Como se não bastasse, aos sábados à tarde o colégio era aberto para os alunos. No domingo pela manhã, para disciplinar e catequizar, os alunos frequentavam e assistiam à missa das sete, depois, no auditório, havia a catequese e em seguida os alunos podiam ter acesso aos jogos e participar deles.

O Colégio da Piedade seduzia os alunos. Naquela instituição de ensino, joguei muito futebol, mas também tive o meu primeiro contato com a música, ao participar do coral e da banda de música tocando corneta e depois trompete. O contato com o violão aconteceu por intermédio de um amigo, vizinho e aluno do colégio, que me ensinou as primeiras notas musicais. Só depois, na Universidade, soube que nessa escola haviam estudado muitos jogadores de futebol, os quais se tornaram famosos, como Leonel, grande craque de futebol de salão da Seleção Brasileira.

Descobri também que, no bairro da Piedade, existiam muitos conjuntos de baile e rock como *Os Bisouros* (referência ao nome *Beatles*), *The Douges* (alusão ao nome do grupo *The Doors*), *Os Atômicos*, *Os Quem* referência ao nome do grupo inglês *The Who*, *Os Faraós* formado basicamente pelos irmãos Magalhães. No auditório do colégio, muito desses grupos ensaiavam e se apresentavam, entre eles, *Os Quem* - possuidores de uma musicalidade mais profissional, sendo referência para os outros grupos, como *Os Faraós*.

Na pesquisa, descobri que o cantor e compositor Ednardo morava na Rua Artur Temóteo, quase esquina com a rua Lauro Maia, a uma esquina onde morava o cantor e compositor, Raimundo Fagner. A mãe e os irmãos de Ednardo ainda moram na mesma casa. Como o pai de Ednardo, seu Oscar, era dono e diretor do colégio Dom Bosco, na Avenida Visconde do Rio Branco, próximo ao colégio da Piedade, isso facilitou o contato do filho com o colégio dos padres onde se apresentou certa vez.

O secundarista, Raimundo Fagner, aluno do colégio da Piedade, teve sua primeira guitarra feita na serraria do colégio pelo carpinteiro de nome Francisco. Lá conviveu e foi bastante influenciado pelas bandas de baile e rock que se apresentavam na Piedade e da musicalidade da *jovem guarda*, chegando mesmo a criar, com o apoio de seu Francisco e com os equipamentos musicais cedidos pelos *Faraós*, o conjunto *Os Magnatas*.

Os quatro anos de ginásio no colégio da Piedade foram inesquecíveis por todas essas experiências, o que não aconteceu nos três anos de científico (como se chamava à época). O colégio da Piedade não oferecia o curso científico, então os alunos eram transferidos pelo Estado a outras instituições de ensino. Eu fui estudar no então inaugurado colégio Adauto Bezerra onde estudei o primeiro e o segundo científico profissionalizante, no curso de eletrotécnica. As disciplinas mais estudadas eram a física, a matemática e a química. Até admiro muito o conhecimento científico e técnico dessas disciplinas, mas não era de fato o que me interessava. A sensação que eu tinha era a de que os professores não eram capacitados e não havia estrutura no colégio para um curso profissionalizante.

Na Universidade, fazendo o curso de especialização em *Perspectivas e Abordagens em História* e lecionando em faculdades particulares, deparei-me com a Lei de nº5692 de 11 de agosto de 1971, proposta no Governo Médici, a qual destacava a escolaridade obrigatória prevista na Constituição Federal e a qual, no seu art. 5º, trazia claramente a habilitação do ensino profissional, no ensino de 2º grau. De acordo com a Lei, a formação profissionalizante no ensino de segundo grau deveria ser realizada pelas escolas em cooperação com as empresas tendo em vista o mercado.

Ao que parece, aqueles fatídicos dois anos (de primeiro e segundo ano científico profissionalizante) não provocavam mal-estar apenas em mim, mas por outros motivos, nos próprios empresários brasileiros defensores de uma educação técnica. Pude comprovar isso, quando na III Conferência Nacional das Classes Produtoras, “criticaram o projeto de profissionalização do governo e o programa de alfabetização do Mobral, não só por serem onerosos às escolas e às empresas”<sup>34</sup>, mas, também, por causar mal-estar e resistência da parte dos educadores, ao apontarem como elemento dificultador de concretização do ensino profissionalizante, “o fato de as escolas não terem condições mínimas (...) por não terem infraestrutura física, recursos humanos preparados (**leia-se, professores**, grifo meu) e recursos financeiros disponíveis para suprir as necessidades”<sup>35</sup>.

No decorrer do segundo ano, não lembro ter ouvido falar em vestibular. Ao terminar o segundo ano, por intermédio de primos, fui questionado sobre o que eu ia estudar na Universidade. A palavra universidade parecia um lugar de saber tão distante e inacessível, como se o meu conhecimento não fosse permitido para tal.

---

<sup>34</sup> FONSECA. *Caminhos da História Ensinada*. Campinas: Papyrus, 1993, p. 22

<sup>35</sup> Op. cit., p. 22

Preocupada com a minha formação, minha mãe fez questão de eu estudar o terceiro ano no colégio Marista (Cearense). Eu me recusei por ser muito caro para a nossa realidade financeira. Ela não desistiu e conseguiu parte de uma bolsa de estudo, só assim, eu passei a estudar no Colégio Cearense. Nos primeiros dias de aula, percebi que o meu sentimento estava correto, ou seja, logo senti não ter conhecimento em várias matérias, especialmente de cálculo: o nível das aulas, a cobrança do colégio, a competição pela aprovação no vestibular tudo era muito novo. Eu tinha muito bom domínio em português, Geografia e História e, para alcançar um nível razoável, nas disciplinas de cálculo, tive que estudar pelos dois anos em só ano.

Diante de tantos alunos ricos, sentia-me intimidado. Pouco toquei, pouco joguei e muito estudei, todavia como o colégio possuía um ambiente de muita informação em âmbito nacional e local, foi nesse ano que ouvi falar pela primeira vez do movimento *Massafeira Livre*, por intermédio de alunos e um professor do colégio. Nesse ano, nas poucas horas de folga, comecei a deixar os estudos de música clássica de lado e dedicar-me mais ao processo de composição. A partir de então, pensei seguir a carreira de artista, no entanto não executava as minhas composições em público. Em 1982, na Universidade cursando a Faculdade de História, raramente tocava alguma canção minha.

Por intermédio de uma amiga, comecei a dar aulas de Inglês. Esta eu havia conhecido um ano antes no ônibus de volta do colégio. Ela já lecionava em uma escola particular e certa vez lhe disse que estava terminando um curso de inglês na Universidade Estadual do Ceará, com uma bolsa do Estado, e precisava trabalhar. Um dia, ao encontrá-la, ela disse que tinha conseguido um trabalho para mim e indicou-me como professor de inglês para uma turma de quinta série no colégio Joviniano Barreto, no bairro do Pio XII. Iniciou-se, assim, a minha inserção no magistério. Um ano e meio depois, já na universidade, comecei também a lecionar História no colégio Rachel de Queiroz.

### **2.1.1 O Teatro**

Em meados de 1987, no colégio Irmã Maria Montenegro, ainda sem coragem e sem um motivo didático adequado, não tocava violão na sala de aula. Prefiri o teatro para trabalhar em sala. Motivava os alunos a escreverem esquetes sobre determinados temas estudados da história e apresentarem-nos em sala. Depois, eu mesmo passei a escrever alguns

esquetes. O mais marcante foi uma revisão crítica sobre a construção histórica tradicional do processo de independência do Brasil, apresentado no dia da Independência, na semana da pátria no colégio. Foi um sucesso. Apesar da permissão, havia um olhar crítico da direção.

O ano de 1987 foi agitado, já formado em história um ano antes e lecionando no ensino médio, ingressei numa banda de pop-rock de nome *Scala* como vocalista e tocando guitarra base. A banda fez algumas apresentações em colégios e restaurantes, contudo, como cada integrante tinha um estilo musical distinto, cada qual acabou seguindo e dedicando-se à carreira independente.

Como se não bastasse, o tempo dedicado às aulas e à banda, comecei a fazer teatro no grupo *Teatro Experimental de Cultura* em 1987. A peça intitulada, *As Filhas da Glória*, de Walden Luiz, foi encenada de quinta a domingo no Teatro da Carlos Câmara e no Theatro José de Alencar. No elenco, eu fazia o padre<sup>36</sup> que ia fechar um prostíbulo em uma cidade do interior. A direção do espetáculo coube ao veterano Marcus Miranda, (o popular Praxedinho), ator, diretor, um dos fundadores da extinta TV Ceará e ex-professor do curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará.

Com o fim da banda, abracei o teatro. Em 1989, já estava participando, também como ator<sup>37</sup>, de outra montagem, a peça *Como Diria Montaigne* ou *Trecho Ermo*, de Wilson Sayão, sendo essa a primeira montagem no Brasil. Dessa vez, com o grupo *Teatro Novo*, do próprio Marcus Miranda, o qual atuava como ator e diretor.

O espetáculo teve temporada no Teatro Carlos Câmara e no Ibeu, sendo bastante elogiado pelos pares do teatro e por jornalistas. Diante da necessidade do grupo de encontrar um local para os ensaios, lancei a ideia de ensaiarmos no auditório do colégio Geo Studio recém-criado no colégio das irmãs Dorotéias do qual eu era professor de O.S.P. B e História e o professor Luis Távora era de Sociologia e História, hoje, é professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará.

Por ser um auditório-teatro, eu, Marcus Miranda e o jornalista Marciano Lopes lançamos o projeto de criar um teatro no colégio onde a peça teria a sua estreia. Apesar das divergências dos diretores com relação à ideia, o auditório virou um bonito teatro com acesso independente do colégio, batizado de Nadir Saboya, em homenagem à grande artista do teatro

---

<sup>36</sup> COSTA. **Didascália**: anais do teatro cearense. Fortaleza: Casa da memória Equatorial, 2007, p. 65.

<sup>37</sup> Op. cit., p. 181

cearense. A inauguração do teatro teve casa lotada, inclusive com autoridades convidadas do meio educacional, intelectual e político da cidade.

Pelo meu desempenho como ator, fui convidado a participar da peça de reinauguração do Theatro José de Alencar. Por ser um grande evento e um dos maiores e bonitos teatros do Brasil, o governo do Estado trouxe para dirigir e produzir o espetáculo, o ator e diretor cearense, Aderbal Freire-Filho, antes, Aderbal Júnior. Foi assim que conheci Aderbal Júnior, o qual me convidou para dedicar-me apenas ao teatro no Rio de Janeiro. Dentre tantos outros atores, fazia também parte da montagem da peça, o cantor, compositor, fundador da Rádio Universitária e recém-professor aposentado do Departamento de Física, Rodger Rogério com quem também comecei a conviver mais. Ironicamente, Aderbal e Rodger passaram a ser sujeitos históricos desta tese de doutoramento.

Em verdade, não cheguei a participar da inauguração do teatro, pois recebi uma proposta do colégio Geo Studio para não apenas lecionar História na capital, mas também em Sobral. Não sendo possível conciliar os horários dos ensaios e das aulas e, precisando de dinheiro, deixei o teatro de lado e passei a dedicar-me basicamente à docência nas séries de terceiro ano do Ensino Médio, nas turmas de Pré-Vestibular (antigos cursinhos) e a música.

Em 1992, tirei as canções da gaveta e comecei a gravação do vinil *Ambiguidades*, o qual ficou pronto no ano seguinte e, em 1997 foi transformado em CD. O disco teve a participação de muitos músicos, arranjadores e maestros, como Cristiano Pinho, Luizinho Duarte, Tony Maranhão, Carlinhos Ferreira, Edson Távora Filho, Marcílio Homem, Ricardo Bacelar, Ocello Mendonça, Webster Lima, Liduíno Pitombeira, Maria Helena Lage, Leilah Carvalho e Erwin Schrader. Músicos conhecidos internacionalmente, como o violonista Nonato Luiz e o percussionista, Chico Batera. Iniciantes cantores e cantoras cearenses que depois irão ter projeção na música local, como David Duarte, Isaac Cândido, Marcus Dias, Alison Ambrósio, Marcus Brito, hoje, Marcus Café, Aparecida Silvino, Andrea Ricon, Kátia Freitas, dentre outros. Por achar a letra da canção *Bicicleta* lúdica e um tanto infantil em relação às outras com abordagens de crítica sociopolítica, eu não queria colocar no disco. Ironicamente, no mesmo ano, a canção foi premiada em terceiro lugar no Festival de Camocim.

### 2.2.2 A Música

Na época, quando eu era estudante de História da Universidade Estadual do Ceará, logo participei do Centro Acadêmico como secretário de cultura. Como muitos garotos da época, nas horas vagas, era “inventador de música” (como diz o amigo Joaquim Ernesto). Eu soube, pela imprensa e na Universidade, do Festival de MPB Nossa Voz Nossa Vez em 1983, sob a direção da Fundação Cearense de Artecultura (CEARTE) e promoção do Projeto Cultural do BNB Clube de Fortaleza.

O cenário coube à Audifax Rios, a criação de troféus, a Zennon Barreto e apresentação, a Cesar Barreto e Dilson Pinheiro. Tendo como artistas convidados Fátima Goulart, para a 1ª semifinal, Clóvis Matias para a 2ª e Geraldo Azevedo para a 3ª. A direção musical e o acompanhamento ficaram sob a responsabilidade do *Grupo Sarabanda* (Luizinho Duarte, Tony Maranhão, Carlinhos Patriolino, Carlinhos Ferreira Lima, Cesar Barreto, Miguel Caldas e Ricardo Bacelar), tendo como comissão de seleção prévia: Mariângela Valente, André Batista Vieira (Melé), Luciano Maia, Cesar Barreto dentre outros.

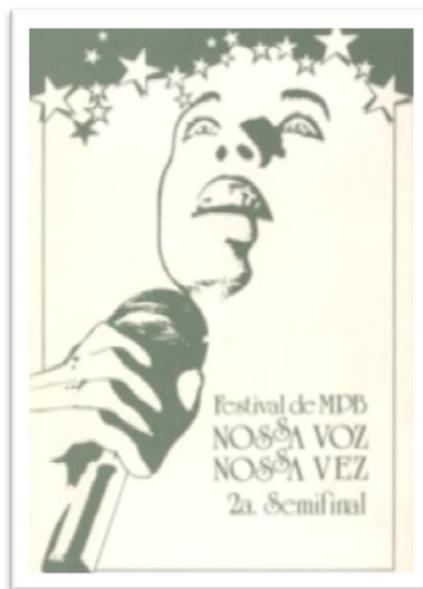
Como estávamos sob a égide do regime civil militar, as canções deveriam ser escritas na Polícia Federal, em uma fita cassete com dez cópias da letra. Como eu não tinha recurso, lembro que gravei a canção *Passeata* com apenas voz e violão, em um gravador, na casa de um colega, próximo a minha casa, na Rua Lauro Maia. Honestamente, como compositor de músicas engavetadas, não esperava jamais que fosse classificada para o festival, mas foi. E o pior é que saiu a classificação no jornal e os meus pais ficaram sabendo e, devo admitir, eu era muito tímido.

Devo salientar que foi meu pai quem me deu de presente um violão, ao completar quinze anos, mas creio que não sabia que eu fosse inventar canções tão rapidamente, especialmente, politizadas, que enfatizavam a violência e repressão do regime civil-militar. A canção foi concebida depois de uma passeata, em frente à reitoria da Universidade Federal do Ceará. Daí o nome da canção, *Passeata* (pelo nome, percebe-se o conteúdo político da letra da canção). Diante da repressão, pulamos para dentro da UFC e os militares pararam. Na hora, veio a inspiração. Ao chegar em casa fiz a letra que depois foi traduzida, por um amigo da Universidade, em espanhol. Mas eu era muito tímido, não tinha possibilidade de cantar em espanhol.

Quem fez o arranjo da canção *Passeata* foi o grande músico e maestro, Carlinhos Ferreira Lima (já falecido), o qual veio a participar como (arranjador e músico) mais tarde do meu primeiro disco, *Ambiguidades* de 1993. Eu Participei da 2ª semifinal. No dia do ensaio final na Cearte, lembro que o Cesar Barreto e o Dilson Pinheiro chamaram-me e disseram: “Wagner, você vai cantar essa música mesmo?”. E eu disse: por que não? Eles foram enfáticos: “Você pode ser preso ao descer do palco”. Lembro que eu falei o seguinte: “Mas se a inscrição foi feita na Polícia Federal, eles já sabem quem eu sou”. Interpretei a canção, (inseguro, tímido, trêmulo) e por errar a letra na 2ª eliminatória, não fui classificado, mas também não aconteceu nada depois da apresentação.

Eu tinha 20 anos. Por outro lado fiquei muito orgulhoso de ter participado de um evento com canções de alto nível e com artistas, na época, já muito conhecidos no cenário musical e cultural cearense, os quais interpretaram suas canções também na 2ª eliminatória, como: *Cheia* (Eugênio Leandro/Oswald Barroso), *Amor de Estoril* (Calé Alencar/Ângela Linhares), *Incelença para os Mortos* (Guaracy Rodrigues/João Wanderley Roberto Militão, hoje, Pingo de Fortaleza), *Um Passo na Liberdade* (Fred Carvalho) e *O Romance da Donzela com o Cavaleiro da Manhã* (Adauto Oliveira/Lourinaldo Vitorino).

**Figura 2 - Encarte da 2ª semifinal do Festival de MPB Nossa Voz Nossa Vez**



**Fonte:** Arquivo pessoal (1983)

Logo depois de interpretar a minha canção, fui para a plateia e, ao ouvir *O Romance da Donzela com o Cavaleiro da Manhã*, fiquei emocionado e achava que aquela canção tinha de classificar-se em primeiro lugar. E realmente foi o que aconteceu.

Esse festival é pouco ou quase nada lembrado. Mas, ao analisar as fontes documentais (orais e hemerográficas), creio que pode ser considerado o mais importante festival de música produzido em Fortaleza depois da partida do “Pessoal do Ceará”, especialmente de Belchior, Fagner, Ednardo e Rodger Rogério. Daí o motivo de não ter querido falar de mim mesmo (não é conveniente para os historiadores). Não porque eu tenha participado, mas pela consolidação de uma nova geração de artistas cearenses, mesmo que não tenham alcançado o sucesso (local ou nacional) como os da geração anterior, mas essa é outra questão a ser discutida a qual não convém no momento.

Em meados dos anos 1980, com a efervescência cultural na Universidade, especialmente musical, demonstrada com o festival, conheci, na minha sala de aula, Tarcísio Câmara. No bar em frente à universidade, vi aquele canhoto tocando violão com as cordas de destro. Ele, ao observar o meu olhar nos acordes, deu-me o violão e disse: toca! Eu toquei umas canções de João Bosco que ele gostou e findou por dizer: “Quero te mostrar um bar ali”. Foi assim que virei boêmio e frequentador do *Bar do Raimundinho*, próximo ao *Bar do Estoril*, onde cheguei a ver cantar Petrucio Maia.

Essa vivência me rendeu algumas composições e uma delas acabou por ser selecionada para o Festival de MPB Nossa Voz Nossa Vez, na 2ª semifinal, sendo a 4ª canção apresentada.

#### **Passeata**

Wagner José Silva de Castro

O que passa  
 No íntimo dessa gente  
 Que a gente  
 Segue sem cessar?  
 Que passa  
 Nessa tarde clara  
 Que chama  
 A gente a reivindicar?  
 A escola, a rua, a praça  
 O céu, a terra, o mar  
 As flores já não vêm de graça  
 Morrem sem se completar  
 Nascer, viver e morrer

Sem modificar  
 Nascer, viver e morrer  
 Sem recomeçar  
 O que passa  
 Com o sonho dessa gente  
 Que desce  
 A rua a reclamar?  
 Que se passa  
 Nessa passeata  
 Que envolve  
 O povo a passar?  
 Em casas, lojas e fábricas  
 Seduz o povo a participar  
 As trevas são iluminadas  
 Os cegos também podem falar,  
 cantar, gritar, berrar  
 pela nivelção  
 cantar, gritar, berrar  
 pela libertação.<sup>38</sup>

Na noite boêmia, comecei a conviver com músicos e artistas que havia conhecido no festival. Conheci ainda outros, como: Luciano Pereira, Paulinho do Pandeiro, Júnior da Cuica, Lucinha Menezes, Serrão, Dunga, Rodger Rogério, Paulo Façanha, Humberto Pinho, Amaro Pena (Peninha), Rossé Sabadia, Pingo (depois Pingo de Fortaleza) dentre outros, e alunos como Isaac Cândido e Eliane (depois conhecida como a rainha do forró) e Beto Paiva.

O Festival e a boemia foram tão importantes que, ao produzir o meu primeiro disco, *Ambiguidades* (tido por Marcílio Mendonça como o último vinil da “MPB Cearense”), aqui em Fortaleza, chamei os músicos arranjadores que eu havia conhecido no festival: Luizinho Duarte, Carlinhos Ferreira e Tony Maranhão e outros que passei a conhecer de shows e noitadas como Cristiano Pinho, Mimi Rocha e Aroldo Araújo.

Os *Festivais de Música de Camocim* foram realizados anualmente entre os anos de 1986 e 2003. Quando em 1992 comecei a tirar as canções da gaveta, o Isaac Cândido ajudou a fazer a seleção delas para o meu disco autoral. Por essa época, conheci o David Duarte em um festival, no *Bar Cana Verde*, próximo à Rua Lauro Maia, que a jovem e ex-prefeita de Fortaleza, Luizianne Lins, morava e, por isso, costumava frequentar esse bar.

Nessa época, passei a frequentar a casa do David Duarte, que na época, dividia o apartamento com o Abreu Marinho. Por intermédio do Isaac, em sua casa, conheci a mineira Andrea Rincon. Realmente, eu não queria incluir a canção *Naturalmente* (Bicicleta) no meu

---

<sup>38</sup> CASTRO. Passeata. **Festival de MPB Nossa Voz Nossa Vez**. Fortaleza: BNB-CEARTE, 1983, 2ª semifinal, 4ª canção.

disco por achar uma canção principalmente voltada ao público infantil. Mas o arranjo do Liduino Pitombeira reverteu a minha ideia inicial, e aí, fiz a inscrição da canção no IV Camocim Verão Musical.

Ao mostrar a canção para Andrea Rincon na casa do Isaac, eu disse: “você quer interpretar essa canção que foi classificada para o festival de Camocim?”. E ela simplesmente disse: “será um prazer”. Mas, ao chegar a Camocim, o prazer foi todo meu. Fui escalado para dividir o quarto do hotel com um cara chamado Chico Pio (hoje, amigo e parceiro), que eu já conhecia de vista no Cais Bar e pela TV dos programas do Will Nogueira. Ensaando, entre canções e cervejas, a canção com Andrea, o Abreu Marinho, que também estava presente, começou a cantarolar a música. Diante da espontaneidade dos dois, eu disse: “que tal vocês interpretarem juntos a canção?”.

À noite, ao observar a interpretação dos dois e o timbre da guitarra do Cristiano Pinho, fiquei estarecido, parecia outra canção com a reação positiva do público. O jornalista Luciano Almeida Filho, da Editoria do Caderno 3, do Jornal Diário do Nordeste, relatou o seguinte: “(...) *Naturalmente* caiu na boca do público, que a chamava *Bicicleta*. Ganhando força, pela interpretação descontraída de Andrea Rincon e Abreu Marinho, levou o terceiro lugar (Cr\$ 1 milhão) e colocou Wagner Castro (ex-Banda Scala) como compositor no circuito da música popular cearense”<sup>39</sup>. Esse festival ainda trouxe uma novidade, foi transmitido pela *TV Educativa*, apesar do atraso de um dia, todo o Ceará pode acompanhar o festival. Uma boa ideia que poderia ser retomada pelas prefeituras e pelo Governo do Estado.

Ao final, a premiação foi a seguinte: Em 1º lugar, Cr\$ 2 milhões, *Boi Magia* (Edmar Gonçalves), em 2º lugar, Cr\$ 1,5 milhões com a canção, *Nau* (Chico Pio/Dunga) e em 3º lugar, Cr\$ 1 milhão, *Naturalmente* (Bicicleta) (Wagner Castro) e Rossé Sabadia e seu vozeirão (Cr\$ 500,00) com *Relance* (Humberto Pinho/Tarcísio Pequeno); o mesmo que arrebatou o prêmio de melhor intérprete. Foi assim que conheci a passei a dividir parceria com alguns dos artistas do festival.

Dez anos mais tarde, lá estava eu participando do Festival de Camocim. Ainda nos idos dos anos 1990 com a febre do grupo Legião Urbana, os alunos pediram que eu cantasse uma canção desse grupo. Na ocasião, lhes disse que não me sentia atraído pelas melodias e pelas abordagens elencadas nas letras que me pareciam canções para uma faixa

---

<sup>39</sup> ALMEIDA. **Festival Mostra Pannel da Música Cearense**. Diário do Nordeste. Caderno 3. Fortaleza, 1993, p.4.

etária de jovens, especialmente os adolescentes e que eu nunca tinha tido problemas com meus pais e etc. A minha fala em sala de aula gerou um “mal-estar”, mas acabei cantando *Índios*. Ficou claro, para mim, naquele momento, que as minhas ideias (canções, músicos, melodias, artistas) já não correspondiam aos fatos, ou seja, não era mais de interesse da grande maioria dos alunos.

Pensando sobre esse “mal-estar”, em casa rabisquei partes da letra e, nas andanças pela Praia de Iracema, no *Cais Bar* finalizei a letra: “falando de vento do litoral, da rua alegre (rua mais triste da Praia de Iracema), da saudade do Chacrinha, do Gonzaguinha, do Poetinha, da Pimentinha e tal” e entreguei a Chico Pio. Dias depois, ele me liga com a música feita e, com o título, *Outra Saudade*, dado por ele. Foi assim que essa canção participou do XIV Festival de Música Popular de Camocim em 2003.

Os arranjos ficaram por conta do violonista e compositor cearense, Marcílio Homem (também um dos arranjadores do meu disco), hoje radicado em Brasília. Foram três dias de apresentações de músicas inéditas que estavam concorrendo aos prêmios para os 1º, 2º e 3º colocados: R\$ 2mil, R\$ 1,5mil e R\$ 1mil, respectivamente; enquanto o melhor intérprete receberia R\$800,00<sup>40</sup>.

O Chico Pio interpretou a música, mas não fomos classificados. De qualquer jeito, *Outra Saudade* já está gravada para integrar o meu próximo CD. Apesar de ouvir colegas explicitamente desejando o dinheiro dos prêmios, o que é normal, a meu ver mesmo não sendo nossa canção classificada para a final, o festival foi uma festa. Conversei, toquei, bebi com amigos e colegas de Fortaleza que foram classificados: Serrão (que acabou vencendo o festival), Ciribá Soares, Beto Paiva, Melquíades, Evaristo Filho e Alan Mendonça (depois meus parceiros), Rogério Franco, Chico Barreto, Luciano Maia (depois também parceiro), Rogério Franco e Joaquim Ernesto.

Nos últimos anos, o Festival da Meruoca (competitivo), o Festival de Música da Universitária FM (competitivo) e os Festivais de Amostragem de Blues (de Guaramiranga e da Ibiapaba) têm atraído músicos nacionais e estrangeiros. Em 2013, no X Festival de Inverno da Serra da Meruoca, realizado entre maio e junho, depois de muitos anos, apesar de não gostar muito do caráter competitivo dos festivais, voltei a participar, sendo premiado em

---

<sup>40</sup> XIV Festival de Música Popular de Camocim. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 14 jul.2003, p.4.

primeiro lugar nesse festival com a canção *Te Mereço*, parceria com os poetas Luciano Maia e Dunga Odakan e interpretada pela amiga cantora Aparecida Silvino.

Fica claro, portanto, que os festivais não são atraentes apenas pelas premiações, mas também pelo encontro de músicos, pelas experiências musicais (audição dos trabalhos de outros artistas), pelas parcerias que brotam e pelo caráter boêmio e lúdico do evento, que é bem sedutor. Nesse cenário, os compositores e músicos cearenses continuam criando canções de qualidade ou não, com ou sem festivais.

Em 2000, iniciei a gravação do CD *Pão*, finalizado em 2001. Mais maduro como professor e como compositor, ampliei o leque de parceiros atando novas amizades no meio artístico. Alguns dos que participaram do CD como os virtuosos instrumentistas, Tarcísio Sardinha e Carlinhos Patriolino, não dividiram somente os estúdios de gravação, mas outras experiências, pois me tornei professor de suas filhas.

Ao finalizar o CD, as indagações sobre ensino, metodologia e música em sala de aula continuavam pairando a minha cabeça, especialmente por não encontrar quase nada a respeito de artistas e músicas produzidas no Ceará em livros didáticos. Foi assim que voltei aos bancos da academia com a especialização em Perspectivas e Abordagens da História, pela Universidade Estadual do Ceará, em 2002, e no mestrado em História Social na Universidade Federal do Ceará onde busquei entender, a partir dos festivais de música produzidos em Fortaleza, a inserção dos artistas cearenses no mercado fonográfico e sempre utilizando como fontes as entrevistas e os jornais.

Para a feitura da pesquisa de doutoramento, entrevistei artistas já consagrados da nossa música, como o letrista Fausto Nilo e o cantor e compositor Rodger Rogério de cujos filhos fui professor. Suas entrevistas relatavam uma grande riqueza no que concernia as suas experiências no ambiente escolar e na universidade.

Contudo, as duas entrevistas realizadas com Augusto Pontes traziam à tona questões instigantes: o fato de ser admirado por todos os entrevistados como “agitador cultural”, ter sido filiado ao Partido Comunista e depois preso, ter se envolvido com o método Paulo Freire e escrito esquetes, participado das reuniões e da criação do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes, por ter sido professor universitário e por ter idealizado festivais de música como o *Aqui no Canto* com Aderbal Júnior em 1968.

Pelo fato de o cantor e compositor Ednardo ter sido o idealizador do projeto *Massafeira Livre*, em 1979, e no mesmo ano, com o cantor e compositor Raimundo Fagner e Ricardo Bezerra, organizado o álbum *Soro* e de ter sido também presidente da Fundação Cultural de Fortaleza e Secretário de Cultura do Estado no governo de Ciro Gomes. Como se pode notar, Augusto Pontes esteve presente em todos os eventos culturais marcantes da cidade.

Na pesquisa de mestrado, apenas comentei o surgimento, mas não cheguei a abordar com profundidade o evento conhecido como *Festival Massafeira Livre*. Porém, com a pesquisa de doutoramento, estou convencido de que aquele evento é o último festival ou *Festival de Amostragem Cultural*. O qual para mim carregava, em certo sentido, o ideário dos cepecistas ao congregar em um só evento música, teatro, artes plásticas e política, envolvendo artistas dos anos 1960 e 1970, como Fausto Nilo, Rodger Rogério, Ricardo Bezerra e outros jovens pretendentes a artistas.

### 3 – Lugares da Cultura

#### 3.1- O CPC, O PCB e a Educação Popular.

Pude verificar um consenso nas falas dos entrevistados comentados anteriormente sobre Augusto Pontes como “guru” e “agitador cultural” entre os jovens secundaristas e universitários. Mas pergunto: Quem foi Augusto Pontes?

Augusto Pontes nasceu em Fortaleza e estudou no colégio 7 de Setembro de onde só saiu para prestar o exame de admissão no Seminário Diocesano de Fortaleza quando o arcebispo da cidade era dom Antônio de Almeida Lustosa, onde permaneceu por um ano. Ao deixar o seminário, ingressou na Escola de Comércio da Fenix Caxeiral onde prestou o curso básico e concluindo o ginásio, hoje, ensino médio no colégio Castelo de Carvalho, próximo a polícia militar na Rua Assunção.

Por questões familiares e econômicas deixou de estudar por muito tempo. Ao retomar os estudos, ingressou na Escola Técnica de Comércio na Avenida da Universidade onde concluiu o curso de Comércio, formando-se contador. Em seguida, prestou vestibular sendo aprovado para a última turma do curso de Filosofia na Escola Católica de Filosofia localizada na Avenida Duque de Caxias, depois se mudou para a Universidade Estadual do Ceará na Avenida dos Expedicionários.

Em meados dos anos 1960, com outros estudantes cearenses foi estudar e fazer mestrado na Universidade de Brasília. Na UNB, estudou e terminou o curso de Comunicação; Publicidade e Propaganda; Relações Públicas e Rádio Difusão. Além disso, tornou-se assistente de professor da disciplina de *História da Cultura e dos Meios de Comunicação* da referida universidade; trabalhava também na Divisão de Meios Audiovisuais de Brasília pertencente à Secretaria de Educação e Cultura. Depois, trabalhou na *Rádio Nacional* onde organizou o projeto Ondas Médias, (a discoteca e programação da rádio). Acumulando tantos afazeres e por seu temperamento irrequieto, Augusto não finalizou o mestrado retornando a Fortaleza.

Fortaleza só de passagem, pois seguiu ao Piauí onde lecionou na Universidade Federal daquele Estado, no departamento de Artes, acumulando o cargo de diretor do teatro. Naquele momento, idos dos anos 1960, já vivenciado como letrista canções em parcerias com Petrúcio Maia, Rodger Rogério, Ricardo Bezerra e Ednardo, desenvolveu um projeto musical

com artistas piauienses Clôdo, Climério e Clésio, os quais desenvolveram parcerias com os artistas cearenses Raimundo Fagner e Ednardo nos anos 1970. Os piauienses Climério e Clôdo tornaram-se depois professores da Universidade de Brasília, inclusive Clôdo ainda exerce o magistério e continua compondo. Deixando o Piauí, Augusto Pontes também lecionou na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Em Natal, ainda produziu um show envolvendo teatro e música de uma poetisa.

Todavia, o seu envolvimento com a cultura (teatro, cinema e música), meios de comunicação e ambiente universitário não se deu em Brasília, nem no Piauí e no Rio Grande do Norte. Antes, no início dos anos 1960, Augusto Pontes sempre fora figura presente e ativa no meio universitário cearense, no curso de Arte Dramática, na Escola de Arquitetura, nos Institutos de Física, de Direito e Serviço Social da Universidade Federal do Ceará, onde se desenvolvia muitas atividades artísticas (debates políticos, palestras, cineclubes, festivais de música, teatro e artes plásticas).

Fica evidente a sua importância como “agitador cultural” no movimento estudantil, no ambiente partidário, como artista e como agregador de jovens secundaristas, professores e intelectuais adeptos de uma arte engajada.

Por ser filiado ao Partido Comunista e diante do seu envolvimento com a cultura, e a arte engajada, indagou-se se havia participado do *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB) e do *Centro Popular de Cultura* (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e relatou o seguinte:

Quando eu era universitário em Fortaleza, eu fiz muito teatro e cinema. Eu fui aos congressos de cultura-popular organizados pelo Carlos Estevam, o Oduvaldo Vianna Filho, o José Carlos Capinam, o Joel Barcellos, o grupo musical MPB-4, o Ferreira Gullar; era esse pessoal que compunha o CPC. Em Fortaleza, faziam parte, eu, o Aderbal Júnior, o João Falcão, o Chico Farias, o Rodger Rogério, o Agamenon e o José Humberto. O CPC em Fortaleza tinha um caráter diferenciado <sup>41</sup>.

Note-se, não há em sua fala nenhuma alusão da existência do ISEB em Fortaleza, contudo evidencia a sua participação nos movimentos culturais da universidade e da sua

---

<sup>41</sup> PONTES. Entrevista feita com **Augusto Pontes**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 20 out. 2004, p.3.

participação como integrante do CPC em Fortaleza, assim como do orgulho de ter participado dos encontros de seminários e congressos do CPC. Perguntado sobre quem organizava, onde eram realizados os congressos do CPC e por que tinham um caráter diferenciado, revelou o seguinte: “O CPC tinha um caráter diferente, no sentido de que ele procurava um sentimento nacional parecido mais com um movimento de cultura popular como disse o professor Germano Coelho e os educadores Paulo Freire e o Lauro de Oliveira Lima”<sup>42</sup>.

Esse sentimento nacional do qual se reporta, refere-se à busca das esquerdas de uma arte genuinamente nacional e popular brasileira, a qual vinha sendo discutida em fins dos anos 1950 entre intelectuais, artistas de música e de teatro e no ambiente educacional pela defesa das ideias dos pensadores, Paulo Freire e Lauro de Oliveira Lima. Esperavam conscientizar o povo de sua exploração através de uma arte engajada. Na região do Nordeste, esse movimento foi muito forte.

Essas ideias de intelectuais e professores como Germano Coelho do qual fala Augusto Pontes aportaram em Fortaleza, vindos da Universidade de Recife, através da *Experiência do Serviço e Extensão Cultural da Universidade* (SEC) e do Movimento de Cultura Popular (MCP) também mencionado por Augusto Pontes.

O jornal O Povo, na sua edição de 9 de maio de 1961, noticiava: “O professor Germano Coelho, um dos dirigentes do movimento do *Movimento de Cultura Popular* do Recife, professor e sociólogo da Faculdade de Direito e líder Católico de Pernambuco realizará, na Faculdade de Direito, a ‘Semana de Estudos Sociais’”<sup>43</sup>. A palestra foi promovida pela Escola de Serviço Social com a participação de todas as Escolas Superiores e Faculdades da Universidade do Ceará.

É importante não deixar passar despercebida a relevância dada à notícia das ideias do professor Germano Coelho e as discussões sobre a cultura e a universidade pelo jornal citado. São essas discussões nos vários setores e entidades da sociedade civil que alguns pesquisadores se referem como um exercício de democratização pelo qual o Brasil passava antes de 1964.

---

<sup>42</sup>.PONTES. Entrevista feita com **Augusto Pontes**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 26 mar. 2003, p. 13.

<sup>43</sup>. O professor Germano Coelho, um dos dirigentes do Movimento de Cultura Popular de Recife, professor e sociólogo da Faculdade de Direito e líder Católico de Pernambuco realizará, na Faculdade de Direito, a Semana de Estudos Sociais. **O POVO**, Fortaleza, 9 maio. 1961, p.2.

Fazendo jus à sua explanação sobre o sistema ou Método Paulo Freire, o referido jornal enaltece o professor pelos cursos feitos na Universidade de Paris e por suas experiências em vários países. O debate do dia 9 de maio realizou-se na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Ceará tendo como título, o “Capitalismo e Subdesenvolvimento”. O conferencista fez uma exposição situando-se no panorama cultural do mundo afirmando a acelerada marcha da humanidade para o “socialismo”. E sobre o papel da Igreja naquele momento demonstrou que “posição desta tem sido favorável ao capitalismo, por medo do ateísmo<sup>44</sup> soviético e que não abre os olhos para um estudo detido da realidade histórica brasileira”<sup>45</sup>. Advogava em sua palestra um novo estilo de civilização socialista, mais comunitária como os primeiros cristãos. Segundo o jornal, o palestrante demonstrava profundo conhecimento dos movimentos e autores os quais aspiravam a uma adoção do socialismo como: Jacques Maritain, Mountier e Lebret.

O tema debatido pelo professor Germano Coelho, “Capitalismo e Subdesenvolvimento” justifica bem a afirmação anterior na qual SEC e ISEB se completavam, ficando clara a importância e atuação do ISEB em Recife. Apesar da participação de todas as Escolas Superiores e Faculdades da Universidade do Ceará nos debates sobre cultura e Universidade Popular, apenas um ano depois os intelectuais, professores e estudantes cearenses organizaram-se nesse intuito: “Seminário de Estudos – Centro Popular para criar o Centro de Cultura” em Fortaleza, assim noticiava o jornal O Povo de 15 de maio de 1962.

Jarbas Maciel, em seu artigo, *Experiência do Serviço e Extensão Cultural da Universidade do Recife*<sup>46</sup> conhecido como SEC foi testemunha e membro da equipe do método de alfabetização de adultos ou Método Paulo Freire. Enquanto as Universidades europeias e norte-americanas enfatizavam e valorizavam a democratização da cultura popular nas camadas populares, no entendimento do SEC, o objetivo era bem maior: alcançar a pré-revolução brasileira. A universidade deveria reformular seus programas arcaicos e voltar-se aos verdadeiros problemas do povo. A portaria de 8 de fevereiro de 1962, a qual criou o SEC, pelo reitor João Alfredo Gonçalves da Costa é significativa ao considerar que “a ação da

---

<sup>44</sup> Em 1891, para combater as ideias anarquistas, socialistas e os excessos do capitalismo a Igreja lança a sua Doutrina Social com o papa Leão XIII escrevendo a encíclica *Rerum Novarum* reconhecendo a gravidade da questão social, no entanto, reconheceu a propriedade privada como direito natural, repudiando a doutrina marxista, especialmente o seu ateísmo explícito.

<sup>45</sup> Op. cit., p.2

<sup>46</sup> Apud: FAVARETO (Org). **Cultura Popular, Educação Popular**: memória dos anos 60. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 127.

Universidade não se deve sobrepor ao processo de desenvolvimento, mas antes nele se inserir, proporcionando constante integração de professores e alunos na comunidade ”<sup>47</sup>.

A Universidade do Recife com o SEC tratava, pois, de propor uma ruptura com a universidade tradicional. Buscava-se pela *democratização da cultura* resolver os problemas reais do povo, especialmente o analfabetismo. A experiência de educação popular, o SEC de Recife, inspirava-se na Universidade Popular “Nova et Vetera” de Yaundê, no Camerum, na África. “Não foi outra a conclusão a que chegou, entre nós, em “A Questão da Universidade”, o professor Álvaro Vieira Pinto, da Faculdade Nacional de Filosofia e do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)”<sup>48</sup>. A respeito desse método educativo em que se encontrava a revolução brasileira e, concluía da seguinte maneira, Maciel: “O Sistema Paulo Freire de Educação é, assim, na perspectiva que nos abre a filosofia desenvolvimentista nacional, uma das poderosas ferramentas da práxis que estava faltando ao ISEB, pois que ambos – SEC e ISEB se completam”<sup>49</sup>.

O processo educativo para a inserção de jovens e adultos numa autêntica Universidade Popular seria preciso além do *Método Paulo Freire* de alfabetização de um *Sistema Paulo Freire de Educação* por etapas: na primeira, a alfabetização infantil; na segunda, a alfabetização de adultos, a qual se daria sem a utilização de cartilha e professor tradicional<sup>50</sup>, mas partindo do “universo vocabular dos alfabetizandos, de onde seriam retiradas as chamadas ‘palavras geradoras’ para alfabetização”<sup>51</sup>. Na terceira, tinha como ponto de partida a experiência do SEC na Paraíba com CEPLAR (Campanha de Educação Popular da Paraíba) com *ciclo primário rápido* em João Pessoa. A equipe buscava nessa experiência, através de textos reduzidos, dar noções básicas sobre a legislação do trabalho, geografia econômica, economia, sindicalismo e “noções de arte popular e folclore (mamulengos, dramatizações, poesia nordestina popular)”<sup>52</sup>.

Na quarta etapa, seria a extensão cultural da experiência de uma Universidade Popular nos vários níveis: secundário, pré-universitário e universitário levados ao Brasil inteiro. Na quinta, por intermédio do SEC seria criado o Instituto de Ciências do Homem, na

---

<sup>47</sup> Op. cit., p. 128

<sup>48</sup> Id.Ibidem, p. 129

<sup>49</sup> Id.Ibidem, p. 129-130

<sup>50</sup> Segundo Jarbas Maciel, o professor tradicional seria o que fazia ampla utilização de ajudas audiovisuais sem a preocupação de alfabetizar a partir da realidade existencial dos grupos de alunos.

<sup>51</sup> Id.Ibidem, p. 130

<sup>52</sup> Id.Ibidem, p. 130

Universidade de Recife e na sexta etapa, sob a direção do Professor Vamireh Chacon foi elaborado o Centro de Estudos Internacionais (CEI) para a troca experiências e integração com os países subdesenvolvidos do Terceiro Mundo. Assim, para que a experiência da Universidade Popular fosse difundida e instalada pelo Brasil seriam aproveitados,

Os “círculos de cultura” nos quais se fez a alfabetização e, em Pernambuco, as Associações de Bairro e os Sindicatos Rurais, estabelecendo-se assim uma rede de pequenos “institutos de estudos brasileiros” (IPEBs) ligados à Universidade do Recife, que funcionarão como verdadeira universidade volante. Em Pernambuco, o SEC, MCP (Movimento de Cultura Popular), a Promoção Social, o MEB (Movimento de Educação de Base), a AP (Ação Popular) e a SUDENE (Setor de Reformulação Agrária) mobilizam-se no sentido de instalar esta e as etapas anteriores do Sistema. 53

Sem querer simplificar, pode-se constatar nos idos dos anos de 1960, a organização de campanhas e movimentos em prol da erradicação do analfabetismo nas classes menos favorecidas envolvendo intelectuais, professores e alunos. Constata-se, pois experiências significativas no início do ano de 1964 no:

Maranhão – Movimento de Educação de Base; Piauí – Movimento de Educação de Base; Ceará – Movimento de Educação de Base; Rio Grande do Norte – Movimento de Educação de Base, Campanha de Alfabetização da Secretaria de Educação do Estado “De pé no chão também se aprende a ler”, Campanha de Alfabetização da Prefeitura de Natal; Paraíba – Campanha de Educação Popular (CEPLAR) e Sistema Rádio-educativo da Paraíba (SIREPA); Pernambuco – Movimento de Educação de Base, Movimento de Cultura Popular e Serviço de Extensão Cultural (SEC) da Universidade Federal; Alagoas – Movimento de Educação de Base; Sergipe – Movimento de Educação de Base, Centro Popular de Cultura da UEE e Campanha de Alfabetização da Secretaria de Educação e na Bahia – Movimento de Educação de Base e Centro Popular de Cultura.<sup>54</sup>

Em Fortaleza, um ano após a criação do CPC no Rio de Janeiro, o jornal O Povo do dia 15 de maio de 1962 noticia em letras garrafais: *Seminário de Estudos Centro Popular para criar o Centro de Cultura*. Destacando a notícia:

---

<sup>53</sup> Id.Ibidem, p. 131

<sup>54</sup> BEZERRA. As Atividades em Educação Popular. In: BEZERRA, AÍDA; BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (Org.) **A Questão Política da Educação Popular**. 4.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 37-38

Pessoas interessadas na criação do Centro Popular de Cultura de Fortaleza estiveram reunidas, a noite de ontem, no auditório da rádio Assunção Cearense. Entre os presentes convém destacar o homem de teatro **B. de Paiva**, os professores **Lauro de Oliveira Lima**, Evaristo Linhares, Luis Edgar Cartaxo, Letícia Parente e **Luiza Teodoro**, afora **um sem número de universitários e secundaristas** (grifos nossos). Ficou acertado na reunião que será promovido um seminário de estudos, nos próximos dias 24, 25 e 26 do corrente no mesmo local, e do qual podem participar todos os interessados neste movimento. O temário do encontro será o seguinte: a) Filosofia do CPC; b) seus objetivos e c) suas técnicas de ação <sup>55</sup>.

Evidenciou-se os nomes de B. de Paiva, Lauro de Oliveira Lima e Luiza Teodoro por suas posições intelectuais, cargos que ocupavam naquela ocasião e, ainda, assim participarem de um seminário para a criação de um Centro Popular de Cultura em Fortaleza.

Em 1960, o reitor Martins Filho havia convidado B. de Paiva a criar no Conservatório o Curso de Arte Dramática e, ainda assim ele estava presente nessas discussões. Lauro de Oliveira Lima, então Inspetor Federal de Educação do MEC e Inspetor Seccional do Estado, diretor do colégio Agapito dos Santos também participava dos seminários para a criação do CPC local, ainda que este tivesse ligações com o Partido Comunista e Luiza Teodoro professora de filosofia, geografia e história e convidada pelo governador a integrar a assessoria técnica da Secretaria de Educação.

Além disso, chama atenção o fato de a Rádio Assunção Cearense ser o local das reuniões e a disponibilidade do jornal O Povo em expor em suas reportagens essas atividades culturais e políticas de intelectuais, professores e alunos. Qual o interesse da família Dummar e de Paulo Sarasate dirigentes do jornal? Ao que parece, a liberdade de expressão política e a efervescência cultural daquele momento favorecia-se de matérias de tais conteúdos. Os nomes dos professores e do teatrólogo elencados na reportagem podem justificar essa liberdade corrente.

Afora B. de Paiva, professor e fundador do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará, os três Lauro de Oliveira Lima e Luiza Teodoro dedicavam-se as suas práticas teóricas e experiências educativas ao ensino de primeiro e segundo grau. Considerando os poucos anos de existência da fundação da Universidade Federal do Ceará, fundada em 1955, pode-se crer na existência de muitos secundaristas como Augusto Pontes

---

<sup>55</sup> Seminário de Estudos Centro Popular para criar o Centro de Cultura. **O Povo**, Fortaleza, 15 maio. 1962, p. 6

nos seminários realizados nos dias 24, 25 e 26 de maio de 1962, em Fortaleza, apesar da origem universitária do CPC nos *campi* universitários carioca.

Deve-se esclarecer a divergência a respeito do papel dos intelectuais e da organização da cultura e a ação política para os isebianos e os cepecistas. O idealizador do *Anteprojeto do Manifesto* do CPC em 1961, Carlos Estevam, entendia a cultura popular como consciência política, a ação política do povo<sup>56</sup> e, Ferreira Gullar, seu segundo presidente e teórico, entendia cultura popular como rompimento da tradição folclorista, mas de uma nova consciência brasileira<sup>57</sup>. A concepção cepecista para a grande maioria dos pesquisadores irá romper (apesar de algumas considerações) com a escrita da literatura folclorista vigente na época. Para os cepecistas, o intelectual e o artista estavam a serviço da arte-política, da arte engajada para a conscientização do povo<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> O CPC não poderia nascer nem se desenvolver e se expandir por todo o país senão como momento de um árduo processo de ascensão das massas. Como órgão cultural do povo, não poderia surgir antes mesmo que o próprio povo tivesse se constituído em personagem histórico, não poderia preceder o momento fundador e organizativo pelo qual as massas se preparam para a conquista de seus objetivos sociais. Não poderia haver CPC antes que fossem criadas e consolidadas as diversas formas de arregimentação e fortalecimento das massas, antes que fossem constituídos sindicatos operários, as entidades e associações profissionais e regionais, as ligas, as frentes, as uniões e todos os demais organismos de vanguarda que centralizam e dirigem unificadamente a ação ascensional das massas. **CPC da UNE / Manifesto de 1962**. In: FAVARETO, Osmar (Org). **Cultura Popular, Educação Popular: memória dos anos 60**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 64

<sup>57</sup> A arte de povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artistas e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem, assim, num estrato social diferenciado de seu público o qual se apresenta no mercado como mero consumido de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle. A arte do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte; por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC, de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo. **CPC da UNE / Manifesto de 1962**. Op. cit., p. 65

<sup>58</sup> O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual erigimos processos culturais de superestrutura. (...) Os artistas e intelectuais do CPC escolheram para si outro caminho, o da *arte popular revolucionária*. Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que essa essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a consequente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo. Radical como é nossa arte revolucionária pretende ser *popular* quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo. **CPC da UNE / Manifesto de 1962**. Id.Ibidem, p. 60-66.

No documento *Termo de Perguntas ao Indiciado*, Lauro de Oliveira Lima foi interrogado - aos vinte dias do mês de abril do ano de 1964, no 23º Batalhão de Caçadores de Fortaleza pelo tenente coronel Hugo Hortêncio de Aguiar e pelo capitão Raimundo Botelho de Macêdo – e acusado de atividades subversivas contra a Segurança Nacional e contra as Instituições Democráticas. Nesse momento, ao ser inquirido quais as providências tomadas por ele para se opor às atividades do Centro Popular de Cultura (CPC) no meio estudantil, que lhe era afeto por função, o professor Lauro respondeu-lhes que o CPC era um movimento universitário fora de sua atividade educativa.

O Partido Comunista do Brasil<sup>59</sup> foi fundado em 25 de março de 1922 baseado nos princípios ideológicos do marxismo-leninismo, sendo reorganizado em 18 de fevereiro de 1962, como Partido Comunista do Brasil sob a sigla PC do B. Na reportagem do jornal O Povo, datada de 15 de maio de 1962, nota-se claramente a observação e mapeamento dos militares em relação aos movimentos políticos culturais em efervescência no Brasil, no caso em Fortaleza.

O documento do 23º Batalhão de Caçadores ligado diretamente ao DOPS sobre a criação do PCB no Ceará é revelador. Os militares tinham em suas mãos, os nomes dos integrantes do *Sindicato dos Pescadores*, as ligações e os nomes constantes nos documentos do ex-deputado Estadual Aníbal Fernandes Bonavides. Consta também a divisão do PCB em três alas com os nomes e o tipo de ação e segundo o documento haveria: “O PCB teórico, comandado por Luis Carlos Prestes e Anibal Bonavides, adepto da revolução ‘pacífica’, ou seja, por etapas; O PCB ‘Linha Dura ou Chinês’, com Gregório e Miguel Arraes, e o PCB ‘Crioulo’, com Brizola, Neiva Moreira e Francisco Julião<sup>60</sup>”. Elencando ainda o tipo de ação, ressaltava: “sendo que os dois últimos tendiam à adoção de medidas violentas<sup>61</sup>”.

O referido documento traz a relação dos nomes, os quais eles chamavam de elementos acusados de subversão, muitos deles pertencentes a núcleos do interior do Estado, mesmo não sendo considerados propriamente pertencetes à estruturação do PCB. Os militares

---

<sup>59</sup> O Partido Comunista - Seção Brasileira da Internacional Comunista (PC-SBIC) foi um partido político brasileiro, baseado ideologicamente nos princípios do marxismo-leninismo, com expressão nacional e forte penetração nos meios sindicais e estudantis. Fundado em 25 de março 1922, com o nome de Partido Comunista do Brasil; Publicado no Diário Oficial da União em 4 de abril de 1922 sendo Partido Comunista - Seção Brasileira da Internacional Comunista - PC-SBIC; Seu símbolo é uma foice e um martelo cruzados, em amarelo, sobre fundo vermelho.

<sup>60</sup> Documento do DOPS. **23º Batalhão de Caçadores**, Fortaleza, 13 maio. 1964, p. 2.

<sup>61</sup> Op. cit., p.2.

identificaram o ex-deputado como chefe do partido no Ceará e a aproximação deste com o ex-governador Miguel Arraes e suas restrições ao poder dos militares em 1964 e em outro tópico do referido documento, reconheciam a liderança do governador Arraes no Nordeste, tendo maior liderança e evidência nos Estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte e nos termos deles: “ficando o Ceará um pouco mais ilhado”<sup>62</sup>.

O documento evidencia a preocupação dos militares com a ligação dos comunistas na área sindical rural, com a orientação do partido na Superintendência da Reforma Agrária (SUPRA) assinada por João Goulart, com a pressão da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) no setor educacional no Ceará e com a aproximação e proselitismo dos comunistas no ambiente do movimento estudantil. Eles identificavam também a *Rádio Dragão do Mar*, emissora de propriedade de Moisés Santiago Pimentel como veículo de propaganda sistemática das ideias comuno-sindical-estudantil. E no que se refere ao equipamento cultural e à realização de uma arte-política explicitavam no tópico 34 e 35 do documento, respectivamente: “Identificação do CEU (Centro dos Estudantes Universitários) como centro de propaganda e o CPC (Centro Popular de Cultura) como elemento de propaganda do PCB no setor educacional, conforme amplamente exposto nos documentos”<sup>63</sup>.

Sabedores da relação estreita do Partido Comunista com os cepecistas, ao inquirirem Lauro de Oliveira Lima, perguntaram-no se negava sua participação na estruturação do Partido Comunista do Brasil no Estado do Ceará. Diante das circunstâncias do interrogatório, a resposta do professor foi categórica: “Fiz de tudo que estava ao meu alcance para que a mocidade nele (CPC) não ingressasse, pois também não sou bem visto pelos comunistas”<sup>64</sup>. Inquirido pelos militares se tinha fatos a alegar ou provas que justifiquem a sua inocência, respondeu-lhes: “Minha posição é que deve haver reformas no país e que essas reformas, normalmente, devem ser feitas pelo Congresso Nacional, no regime democrático e pela omissão desse poder é justo que as Forças Armadas tomem a iniciativa de atender o povo”<sup>65</sup>.

O jornal O Povo na edição de 10 de maio de 1963 trazia a seguinte reportagem intitulada, *UNE-Volante Começa Temporada – Fita Premiada da UNE Será Exibida Amanhã*.

---

<sup>62</sup> Id. idem.,

<sup>63</sup> Id. Ibidem,

<sup>64</sup> LIMA. **Termo de Perguntas ao Indiciado**. 23º Batalhão de Caçadores, Fortaleza, p.1, 20 abril. 1964.

<sup>65</sup> Op. cit., p. 1.

“Chegou a Fortaleza procedente do Norte a Caravana de membros diversos da União Nacional dos Estudantes e do Centro Popular de Cultura para uma temporada de cinco dias nesta capital”. E assim, a UNE-Volante na sua segunda excursão pelo território brasileiro mantendo contato com os jovens secundaristas e universitários chegava a Fortaleza.

Ao indagar Augusto Pontes, na primeira entrevista realizada em 26 de março de 2003 sobre sua participação no CPC, ele desconversou selecionando em sua memória os eventos musicais dos quais havia participado como o Massafeira Livre. Em 2004, ao realizar a segunda entrevista em 20 de outubro e já sabedor do documento do CPC e de sua importância na criação e elaboração deste, ele indagou sobre como tinha conseguido e, sem cerimônia, fez o seguinte relato: “Nós criamos o estatuto do CPC. Precisávamos de um documento para apresentar as pessoas. A sede era na casa do meu irmão no bairro Jardim América, onde Rodger Rogério morava com outros amigos. Era uma atividade sem medo, mas acabei sendo preso”<sup>66</sup>.

Os militares o chamaram para depor no *23º Batalhão de Caçadores* e ao contrário dos outros estudantes presos por atividades estudantis, acusaram-no de comunista, o que o fez permanecer lá por dois meses, sofrendo pressão psicológica e que, segundo ele, ainda hoje sentia. Quando questionado se houve alguma pressão dos militares pelas atividades políticas e por escrever esquetes para o teatro engajado dos cepecistas, fez o seguinte comentário:

Eu não me achava comunista. Eu era engajado nas coisas; eu era comunista. Com o olhar de hoje é que eu pensava que era comunista. Naquele tempo para gente ser comunista tinha uma conotação de pensamento humanitário e de solidariedade. Depois descobri que não era comunista porra nenhuma [Sic], porque não existia comunista era ficção; e o CPC a rigor não era comunista, pois em seus quadros tinham católicos e reacionários<sup>67</sup>.

Na *Associação 64/68 Anistia*, a época, dirigida por Mário Albuquerque encontramos o documento de formalização do Centro Popular de Cultura (CPC) com (sede provisória) endereço na Rua 24 de janeiro, nº 641, na cidade de Fortaleza datado no dia 4 de outubro de 1963 tendo como diretoria provisória: Coordenador Geral – Manuel Felipe Morais Rêgo; Coordenador Financeiro – Lúcio Tavares e Coordenador Artístico e relator do projeto

---

<sup>66</sup> PONTES. Entrevista feita com **Augusto Pontes**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 20 out. 2004, p.4.

<sup>67</sup> Op. cit., p. 5

Francisco Augusto Pontes, estudante incluído na lista de prisões preventivas dos militares. Inicialmente pensou-se que o órgão cultural da União Nacional dos Estudantes (UNE) teria sido criado tardiamente em Fortaleza, nomeado: *Denominação, Fins e Sede do CPC* datado no dia seguinte, 5 de outubro de 1963. Talvez tenha sido mesmo levando-se em consideração o documento de formalização criado no Rio de Janeiro em 1961.

O teatrólogo e os dois professores envolvidos nos seminários intitulados, a) Filosofia do CPC, b) seus objetivos e c) suas técnicas de ação, pareceu-nos rico sobre as discussões do local da cultura nos colégios e na Universidade.

O documento inicia-se explicitando o *Âmbito de Ação* do CPC:

Nas frentes sindicais, camponesas, universidades, movimento feminino, associações de bairros e zonas de influência da Frente Parlamentar Nacionalista. Atua em todo o Estado. Urgente necessidade das lideranças de um veículo de comunicação efetiva e autêntica com as massas; necessidades de núcleo que congregassem intelectuais e artistas num trabalho que tivesse como meta o povo, e que promovesse esse povo à partir do seus elementos de manifestação próprios, etc; foram os principais motivos que deram origem à criação do CPC.<sup>68</sup>

Os *Objetivos Gerais* buscavam a longo prazo a organização dos setores previstos, com as atividades descritas ou outras que surgirem, dividindo assim em setores e atividades<sup>69</sup>.

SETORES	ATIVIDADES
Artes Plásticas	Cinema, gravuras, desenhos, artesanato; Fotografia, cartazes, artes gráficas; Arquitetura.
Educação de Base	Cultura brasileira, cineclube, debates; Conferências ilustradas, exposições; Alfabetização, ensino, centros de estudo; Realidade brasileira, praças de cultura.

<sup>68</sup> PONTES. *Documento de Formalização do CPC*. Associação 64/68 Anistia. Fortaleza, 4 out. 1963.

<sup>69</sup> Op. cit., p. 2

Imprensa	Jornal, rádio, tv;
Literatura	Prosa, verso
Música	Canto, dança, cursos
Pesquisa	?
Publicações	?
Publicidade	Serviço de amplificação no Restaurante Universitário, oficina de silkscrean; Promoção.
Saúde	Esportes, bem estar coletivo
Teatro	Redação, montagem, cursos

Nos objetivos relacionados à pesquisa e às publicações ficaram em aberto já que iniciavam o projeto. Os setores de educação de base, música e teatro foram, pela documentação e pelos depoimentos obtidos, os mais postos em prática.

Não irei me deter a todos os objetivos do CPC, mas alguns dos objetivos gerais a curto prazo, os quais me parecem importantes para entender a formação e a experiência dos sujeitos estudados <sup>70</sup>.

Organizar gradativamente os setores de Teatro, Música, Literatura conjuntamente com as atividades de cineclube, festas populares e alfabetização e barraca para a venda de material produzido pelo CPC e por movimentos de outros Estados – relegando a formação de outros setores para etapas posteriores de desenvolvimento;
Participação na UEE - Volante;
Ensaio de uma peça que coloque o problema do imperialismo econômico, cultural, etc. redigida pela CPC ou adaptada;
Reforma universitária - “auto dos 99%”;
Aproveitar a UEE-Volante para a efetivação de contatos que levem à criação de movimentos afins ou círculos de amigos do CPC, possibilitando entrosamento posterior através de correspondência e troca de experiências;

<sup>70</sup> Id.Ibidem, p. 2-3.

Participação na formação e fortalecimento de entidades de camponeses;
Realização de cursos de formação de pessoal de teatro (ator, diretor, autor);
Teorização do teatro popular (curso);
Solicitar do SNT um palco-móvel e demais apetrechos necessários para o Setor Teatro, realmente poder entrar em atividades com o grande público (bairros). <sup>71</sup>

Levando-se em consideração a teorização de um teatro popular, a criação de cursos, de palcos-móveis, a formação de autores, atores e diretores, fica evidente o teatro como expressão artística escolhida como meio de difusão e persuasão do ideário dos comunistas e cepecistas no meio estudantil, na população urbana carente e no meio rural com os camponeses. Tratava-se, pois, de fazer uma arte política para levar a conscientização da realidade social, política e econômica ao povo.

Apesar de tratar-se de uma cidade pequena - se comparada aos grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro e mesmo a tradição política efervescente de Recife - no início dos anos 1960 percebeu-se em Fortaleza, contudo uma nítida organização de todos os setores da sociedade civil como se constata no documento denominado, *elementos com prisão preventiva pedida*.

Nele se encontra os nomes dos sujeitos e das instituições as quais participavam como o dos ex-deputados estaduais, José Pontes Neto, Anibal Bonavides, José Maria de Vasconcelos; o ex-deputado federal, Moisés Santiago Pimentel; o presidente dos Sindicatos dos Hoteleiros, Antônio Cauby Damasceno; o presidente dos Sindicatos dos Bancários, José Valdir de Aquino; o presidente do Sindicato dos Ferroviários, Francisco Pereira da Silva; o presidente da União dos Ferroviários, Jonas Daniel; o presidente do Sindicato dos Gráficos, Carlos da Costa Jatahy; o presidente do Sindicato dos Sapateiros, David Amaro Paiva e o ex-Inspetor Federal do Ensino Médio, Lauro de Oliveira Lima; além dos nomes de agricultores, de comerciantes, de bancários, de médicos, de jornalistas, de professores universitários e de estudantes universitários e de secundaristas<sup>72</sup>.

Diante dessa organização da sociedade civil, os militares resolveram aumentar a fiscalização e a repressão nas várias entidades de classe. Desdobraram assim o *Inquérito Policial Militar* criando subcomissões com os seguintes oficiais: Major Edilson Moreira da

<sup>71</sup> Id.Ibidem, p. 2-3.

<sup>72</sup> Id.Ibidem, p. 472

Rocha para o **setor do ensino** (grifo nosso) e o Capitão Ivan Bandeira Barbosa para os setores de Administração Pública Sindical <sup>73</sup>. Nota-se uma nítida preocupação dos militares com o método e a pedagogia crítica desenvolvida por Paulo Freire, tão disseminada e discutida no meio universitário.

No documento denominado, *Relação Nominal dos Integrantes das Fichas do Extinto DOPS* - Departamento Estadual de ordem Política e Social (com os nomes em ordem alfabética) verifiquei a presença do nome do professor Lauro de Oliveira Lima - elencado pelo jornal O Povo do dia 15 de maio de 1962, nos encontros para a fundação do CPC em Fortaleza - no entanto, não se encontrou o nome da professora Luiza Teodoro. Não consta o nome de nenhuma mulher na lista do DOPS, mas, estranhamente, no meio dos nomes da letra A encontra-se o nome, *Associação Brasileira de Educação*. Vê-se, pois, a esquizofrenia dos militares com relação aos professores e intelectuais envolvidos nas discussões do processo educativo e o caminho seguido pela educação brasileira à época.

A concepção cepecista para a grande maioria dos pesquisadores irá romper (apesar de algumas considerações) com a escrita da literatura folclorista vigente entre as décadas de 1920 a 1940. Sobre a questão dos intelectuais e da organização da cultura e a ação política, Ortiz argumenta:

Nesse sentido, a problemática do CPC é vizinha àquela estudada por Gramsci nos Cadernos do Cárcere. Trata-se, em última instância, de secretar um corpo de intelectuais que possa organizar a cultura popular, mas não a cultura global, visto que aquela é definida em termos restritos, em contraposição à cultura alienada das classes dominantes. Para tanto o intelectual deve ser “parte integrante do povo”, isto é, deve “tornar-se povo”. (...) Para Gramsci, a categoria de intelectual é distinta do significado que lhe atribuem os agentes do CPC; o intelectual é, na realidade, a expressão das massas, pois se encontra vinculado organicamente aos interesses populares. A relação partido-massa é interna, e se realiza de baixo para cima, isto é, ela emerge junto às massas subalternas que secretam seus próprios intelectuais orgânicos. Para o CPC, a relação encontra-se investida: são os intelectuais que levam cultura às massas <sup>74</sup>.

Na argumentação de Ortiz, os intelectuais do CPC “falam sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade, enfatizando o distanciamento público-autor e o exemplo patético das produções realizadas teatrais e

---

<sup>73</sup> Id.Ibidem, p. 474

<sup>74</sup> Op. cit., p. 73

estereótipos que banalizam a vida social: o estudante, o sacerdote, o operário, o burguês etc”<sup>75</sup>. Há na argumentação de Ortiz em certo sentido uma banalização da experiência cepecista, e pode até ter havido por não terem em seus discursos, apresentações musicais e esquetes terem tido sucesso na sedução e compreensão do povo.

Por outro lado, os estudantes, professores e intelectuais cepecistas irão lograr em sua maioria sucesso ao assumirem postos na burocracia estatal, consolidarem-se como artistas e em grande parte tornarem-se professores das Universidades. Dito de outra maneira, suas experiências como secundaristas, na Universidade, no movimento estudantil e como cepecistas ao que parece tiveram mais expressão no meio cultural, político e econômico na cidade e no país.

A respeito da exterioridade e do distanciamento entre autores (intelectuais) em âmbito nacional e o povo, vale à pena analisar os depoimentos a seguir. Sobre sua militância como principal artista do PCB, Jorge Amado desabafou a Antônio Rubim: “eu nunca li Marx, não tenho saco para isso”<sup>76</sup>. Dias Gomes, amigo e companheiro do Partido Comunista e de muitos dos integrantes do CPC fez a seguinte reflexão sobre o Comitê Cultural do PCB: “Era só discussão, na verdade era um grande falatório. Eram discussões intermináveis que iam pela madrugada até às seis horas da manhã”<sup>77</sup>. E Ferreira Gullar, um dos teóricos e segundo dirigente do CPC relatou: “Entre no Partido exatamente no dia 1º de Abril, quando foi incendiada a UNE. (...)”. Ferreira Gullar só foi estudar *O Capital*, de Marx, e o fetichismo da mercadoria que tem implicações com a cultura, já nos anos 70, em Moscou<sup>78</sup>.

Sobre esse momento histórico de efervescência cultural e política, vale a pena o relato de Gilberto Gil.

Aquele período que vai de 61, 62 até 1968, eu estava sendo iniciado nisso, que é compreensão de uma sociedade. Nessa coisa da militância um pouco intelectual, um pouco artista por outro. É quando eu entro na Universidade da Bahia. É quando eu tenho contato com os movimentos artísticos culturais que tinham uma interface muito grande com a política, com a militância; eu vou para o CPC – conheço o Capinam, o Torquato Neto, o Caetano; o pessoal que entra na vida universitária, na vida estudantil baiana – dos Centros Acadêmicos das outras escolas com a União Nacional dos Estudantes da Bahia. Aí então, eu estou entrando nisso tudo. Em

<sup>75</sup> Id. Ibidem, p.73.

<sup>76</sup> RIDENTI. **Em busca do povo Brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Ed. Record, 2000, p. 74.

<sup>77</sup> Op. cit., p. 77.

<sup>78</sup> Id. Ibidem, p. 172

seguida vem o golpe de 64. Sou o orador da turma; tenho que fazer um discurso metafórico. Depois venho para o Rio e para São Paulo. Aí, completa-se esta formação em mim<sup>79</sup>.

Como dito antes, se o povo não entendia os discursos políticos e a arte política cepecista, essa experiência para estudantes e candidatos a artistas dos anos 1960 foi de muita importância para a compreensão da arte e do fazer artístico e para a consolidação de suas carreiras, como fica evidente na citada fala de Gilberto Gil. Em 1967, Gil, inclusive, esteve em Fortaleza na Faculdade de Direito no início do Tropicalismo com Torquato Neto e Capinam apresentando um show eminentemente político influenciando alguns jovens artistas cearenses como o secundarista Raimundo Fagner. Retomaremos esse assunto no capítulo 3.

A despeito do sentido de ser ou não intelectual; dos seus posicionamentos políticos e de suas posteriores reflexões, Paulo Freire me lembra dos condicionamentos genéticos, culturais a que estamos submetidos, “significa reconhecer que somos seres condicionados, mas não determinados. Reconhecer que a História é tempo de possibilidade e não de determinismo; que o futuro, permita-se reiterar, é problemático, e não inexorável”<sup>80</sup>.

Se, para os cepecistas, o ensino estava a serviço da conscientização do povo, para eles, naquele momento, o teatro seria a arte-didática e o meio mais sedutor. Como o teatrólogo B. de Paiva foi o fundador do curso de arte dramática da Universidade Federal do Ceará, encontrava-se nos seminários do CPC em Fortaleza e não ter sido encontrado seu nome na lista do DOPS, verificou-se a importância de saber mais sobre esse professor-artista.

## **3.2. O Teatro e a Arte Engajada**

### **3.2.1. O Teatro Político como Solução para “Consciência Popular”.**

José Maria B. de Paiva nasceu em Fortaleza em novembro de 1932. Entrou para o teatro aos quinze anos, em novembro de 1947. Hoje, tem oitenta e um anos, sendo sessenta e seis deles dedicados à arte cênica. Até meados dos anos 2000 foi presidente da Fundação

---

<sup>79</sup> MORAIS; ALENCAR. **O Sol – caminhando contra o vento**. Rio de Janeiro, 2006. DVD.

<sup>80</sup> PEREIRA. Entrevista feita com **Cláudio Pereira**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro no Centro Dragão de Cultura. Fortaleza, 5 fev. 2003, p. 19.

Brasileira de Teatro (FBT). Ainda muito jovem desejava ser diretor e ator de cinema. Adotou o nome artístico de B. de Paiva após se corresponder com o famoso diretor de cinema norte-americano Cecil B. De Mille.

O candidato a artista, José Maria B. de Paiva, enviou uma carta ao cineasta norte-americano e De Mille não apenas respondeu a carta como enviou uma foto de presente referindo-se a José Maria como Mister B. de Paiva. Assim foi que o nome pegou e criou fama no meio artístico.

Aos seis anos, sofreu um grave acidente no qual perdeu os dentes e quebrou a perna em várias partes. Com dificuldades para sustentar os cinco irmãos e o menino doente a família passou por sérios problemas financeiros. Como consequência o menino José Maria só cursou o segundo ano do ensino Colegial, hoje, Ensino Médio.

Destacando-se no meio artístico de Fortaleza foi convidado pelo reitor Martins Filho a coordenar o curso de Arte Dramática da recém-criada Universidade Federal do Ceará. No ano de 1968, chegou pela primeira vez a Brasília dirigindo a peça *Um Uisque para o Rei Saul*, mudando-se definitivamente para a capital do país dez anos depois. No decorrer da vida, teve várias experiências em ofícios diferentes como: dono de banca de jornal, Diretor do Conservatório Nacional de Teatro, no Rio de Janeiro em 1969, e Reitor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO<sup>81</sup>, em 1974.

Sua vida é marcada por experiências e vivências com pessoas famosas no meio político e artístico como o ex-ministro Jarbas Passarinho, o ex-presidente Ernesto Geisel, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), o sambista Cartola, o cineasta Glauber Rocha, as atrizes Dulcina de Moraes, Glauce Rocha e Bibi Ferreira e o ator e diretor Procópio Ferreira.

Em Fortaleza, seu encontro com o teatro aconteceu quando “eu julguei que para se chegar ao cinema (...) era necessário que eu tivesse uma experiência ‘vivencial’. Então, eu fui a um *Grêmio na Cidade da Criança*”.<sup>82</sup> Foi nesse Grêmio que B. de Paiva dirigiu uma peça

---

<sup>81</sup> Inicialmente foi chamada de Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara, FEFIEG e depois FEFIERG.

<sup>82</sup> ELE nasceu em Fortaleza, no dia 6 de novembro de 1932. **Jornal de Brasília**. Brasília, 26 maio. 2005.

de nome *Tiradentes* e sua primeira atriz chamada Emília Correia Lima a qual mais tarde viria a ser miss Brasil.

Segundo ele, “a musculatura labial substituiu a ausência dos dentes perdidos no acidente tornando a sua voz perfeita e, ironicamente o primeiro galã de teatro banguela”.<sup>83</sup> Conviveu e foi apresentado no Rio de Janeiro ao *Teatro Duse* sede do *Teatro de Estudante no Brasil* criado por Pascoal Carlos Magno, o qual também dirigiu o setor cultural do governo de Juscelino Kubitschek. Segundo B. de Paiva, o *Teatro do Estudante no Brasil* foi praticamente o grande responsável pela modernização e pela interpretação do teatro no Brasil, no qual surgiram grandes atores, Cacilda Becker, Sérgio Cardoso e Sérgio Brito. Em 1955, no referido teatro, teve como professora Nina Ranevski, quando atuou e ganhou o prêmio de melhor ator coadjuvante ao lado de Cacilda Becker.

Segundo Napolitano, o conceito de engajamento artístico de esquerda, a partir de fins dos anos 1950, só foi possível quando pensado pelas mudanças estruturais no campo artístico-cultural. No caso do teatro, ao utilizar a literatura não mais para a leitura em si, mas para a encenação, ao passo que a literalidade - de incomum na música popular e no cinema - ganhou força nos movimentos revolucionários daquele momento. Essa mudança estrutural na linguagem provocou uma renovação do fazer música e cinema.

Para o artista/intelectual brasileiro entre os anos 1950 e 1960, principalmente no pós-64, os gêneros artísticos (teatro, cinema e música) passaram a apelar aos sentidos corpóreos e (imagens, sons e ritmos) vivenciaram uma arte engajada, buscando articular artista, obras e público, via mercado, ou outros meios de comunicação em busca da audiência. A respeito da origem do teatro engajado e de seu público, Napolitano explica o seguinte:

O teatro engajado, ou “empenhado”, como se dizia, nasceu no seio do teatro “burguês”. O primeiro Teatro de Arena, formado em 1953, surgiu como um grupo experimental, dentro do TBC, o já consagrado Teatro Brasileiro de Comédia, criado em 1948. (...) Em 1955, com a mudança para o lendário endereço da Rua Teodoro Bayma nº 94, no Centro de São Paulo, o Arena cede espaço às segundas-feiras para o recém-formado Teatro Paulista de Estudantes, grupo de jovens autores-atores surgido sob os auspícios do Partido Comunista. Para o PCB, o objetivo imediato era atuar no meio estudantil secundarista, onde despontava forte oposição ao Partido, e a atividade artística era um dos instrumentos de tal estratégia. Para os jovens

---

<sup>83</sup> Op. cit., p.19.

militantes comunistas, com vocação artística, o TPE foi a chance de conciliar a vida partidária com a atuação teatral.<sup>84</sup>

De acordo com Napolitano (2001), em 1956, o Teatro Brasileiro de Estudante fundiu-se com o Arena, e, no mesmo ano, a chegada de Augusto Boal dirigindo a peça *Ratos e Homens* marcará a linguagem despojada e a política do Arena no início dos anos 1960 com a peça, *Arena conta Zumbi*. Em 1958, Gianfrancesco Guarnieri jovem fundador do TBE com a sua peça, *Eles Não Usam Black Tie*, diante do sucesso conseguiu atrair o público mais tradicional admirador de montagens clássicas e jovens estudantes, segundo Napolitano resolvendo dois problemas, especialmente o segundo, um público para a encenação de uma arte engajada. Depois de percorrer quarenta cidades, em 1959, foi encenada no teatro *Copacabana*, onde cinco anos mais tarde, seria encenada a peça *Opinião*.

No mesmo ambiente do TPE e do Arena surge, também, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha. Segundo Napolitano (2001), Guarnieri e Vianinha parecem resolver as questões da esquerda e sua arte engajada, “conciliar textos de qualidade dramática e crítica social e política e encontrar uma linguagem que pudesse ser assimilada (...)”.<sup>85</sup> E sobre Vianinha, CPC e público explicou:

Nesse contexto, surgia no Rio de Janeiro o Centro Popular de Cultura da UNE. É bastante conhecida a importância de Vianinha no surgimento do CPC, até porque o evento que deu início às articulações no meio estudantil foi a sua peça *A mais valia vai acabar...*, encenada em 1960. Ela tentava “explicar” o mecanismo de exploração capitalista, através de uma linguagem leve e bem humorada. Portanto, a estratégia era outra: o drama e a emoção dão lugar ao humor e ao didatismo mais linear. As duas linguagens, historicamente constitutivas de público teatral massivo, se reencontrarão no show *Opinião*, encenado em 1964, sob a perspectiva da cartase de um público traumatizado pelos acontecimentos políticos daquele ano.<sup>86</sup>

B. de Paiva vivenciou a experiência do *Teatro Brasileiro de Estudante* no Rio de Janeiro. Napolitano em sua análise destaca como centro difusor do teatro engajado, São Paulo com a fusão do *Teatro Brasileiro de Estudante* com o *Arena* com a entrada de Augusto Boal e Gian Francesco Guarnieri e depois com Oduvaldo Vianna Filho também oriundo do *Teatro*

---

<sup>84</sup> NAPOLITANO. *A Arte Engajada e seus Públicos (1955-1968)*. Estudos Históricos, 28, 2001, p.107

<sup>85</sup> Op. cit., p. 108.

<sup>86</sup> Id.Ibidem, p. 108-109

*Paulista de Estudante*. Entende-se, portanto, a aproximação de B. de Paiva com esses autores-atores, os quais se movimentavam no eixo São Paulo – Rio de Janeiro.

Apesar do convívio com Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, B. de Paiva talvez não tenha trilhado a arte cênica de viés político, contudo, quando no início dos anos de 1980, nas reuniões na Universidade Federal do Ceará para a criação da Rádio Universitária, foi proibido pelos militares. No entanto, a despeito de suas ocupações como criador de Cursos de Arte Dramática e diretor de Universidades e sua importância para a história do teatro brasileiro, não se encontra na historiografia das artes cênicas quase nenhuma referência a seu respeito.

Nas reminiscências dos sujeitos históricos, as encenações de peças e esquetes politizados teriam acontecido, em Fortaleza, no início dos anos 1960, por intermédio dos cepecistas Augusto Pontes e Aderbal Júnior e após 64, com a repressão e fechamento dos CPCs, com o Grupo Universitário de Teatro e Arte (Gruta) de uma “esquerda festiva” organizada pelo estudante Cláudio Pereira.

Conforme relatos dele mesmo, ainda secundarista, o jovem Cláudio Pereira em viagem de férias ao Rio de Janeiro diz não só ter visto o show *Opinião* como conheceu, por intermédio de amigos, a ex-musa da *Bossa Nova* Nara Leão. Naquele momento, sendo princesinha da esquerda e como sua mascote participou da montagem desse espetáculo, em que nunca esqueceremos a sua abertura e a canção, *Podem me Prender, Podem até Bater, Podem até Deixar...* com apenas dezoito anos. Nas declarações de outros sujeitos nota-se que Cláudio Pereira em verdade não teria conhecido o CPC no Rio de Janeiro, mas em Fortaleza por intermédio de seu de seu irmão, então vice-presidente da UNE em 1963.

De volta a Fortaleza, Cláudio Pereira se deslumbrou com a estrutura do teatro *Opinão*, que com apenas um palco, um microfone e três artistas e com criatividade lançava palavras, ideias e tentava mudar as coisas com pouca estrutura. As peças do teatro de Arena, o debate musical acerca do nacional-popular na música brasileira, as discussões políticas do teatro da esquerda sobre a necessidade de fazer oposição ao governo militar, de conscientizar o povo, de denunciar as injustiças sociais, as prisões e perseguições, os textos curtos e políticos e provocativos fascinavam muitos os jovens como Cláudio Pereira.

Na época, Francis Vale, então estudante de direito e filiado ao partido Comunista, disse: “o CPC se organiza no DCE com o Gruta dirigido por Cláudio Pereira com esquetes de

Augusto Pontes com o pessoal da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, o Gruta a partir de 1966 retoma de forma diferente o CPC”<sup>87</sup>. Nota-se que em sua percepção o Gruta teria continuado, agora como “esquerda festiva”, a levar a conscientização ao povo numa espécie de teatro mambembe, rompendo as fronteiras da pequena Fortaleza chegando a Sobral e ao Crato e, depois, rompendo as fronteiras do Brasil no período de férias de dezembro a janeiro com as “caravanas culturais” internacionais, com aval da Universidade, realizadas entre 1969 a 1971, inclusive com professores desta instituição chegando a Argentina e ao Chile.<sup>88</sup>

Parece ser possível compreender apenas de forma provisória esses eventos históricos culturais pelas memórias coletivas dos sujeitos envolvidos, contudo percebe-se uma memória dividida no que se refere às suas posições políticas, partidos e movimentos culturais, onde cada um tem uma percepção e compreensão distinta sobre o que realmente acontecia e dos papéis que desempenhavam. Ainda que B. de Paiva e Aderbal Júnior tenham conhecido Oduvaldo Vianna Filho, ao que parece teria sido por intermédio do estudante Cláudio Pereira, a concepção do teatro *Opinião* teria se disseminado entre o movimento estudantil a partir de 1966 em Fortaleza, mas sob a perspectiva de uma esquerda festiva.

B. de Paiva, acusado por alguns de ter participado e se envolvido com o período da ditadura civil-militar, comentou o seguinte:

Pessoas em geral dizem frases desse tipo: não sei como é que você B. de Paiva (...) um cara que tem toda cabeça voltada para, para as coisas... você ficou [do lado do] governo autoritário.. ou rapaz tu serviste a ditadura!!!. Eu digo a sempre: não, rapaz! Eu não servi a ditadura, não! As minhas peças de teatro provam que eu servi à ditadura. O meu trabalho prova que eu não servi à ditadura. Agora, eu não quero saber da democracia, de ditadura, de cristianismo, de porra nenhuma. Eu estou aqui para criar o meu sonho, que é fazer um curso superior [de teatro para as pessoas]. Essa ditadura vai acabar<sup>89</sup>.

Sem nenhuma formação acadêmica e, por ter sido indicado para dirigir o Conservatório Nacional de Teatro, no Rio de Janeiro em 1969, então auge da ditadura; ter tido aproximação com o ex-ministro ditadura, Jarbas Passarinho, e com o ex-presidente Geisel e,

<sup>87</sup> VALE. Entrevista feita com **Francis Vale**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 24 set. 2003, p. 2.

<sup>88</sup> Para saber mais sobre o Gruta e as “caravanas culturais” locais e internacionais, ler o livro: CASTRO, W. **No Tom da Canção Cearense**: do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979). Fortaleza: Edições UFC, 2008.

<sup>89</sup> PESSOAS em geral dizem frases desse tipo: não sei como é que você B. de Paiva (...) um cara que tem toda cabeça voltada para, para as coisas... você ficou [do lado do] governo autoritário.. ou rapaz tu serviste a ditadura!!!. **Correio Brasiliense**. Brasília, 7 fev. 2006, p.1.

depois se tornar Reitor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, em 1974, ano do final da guerrilha do Araguaia e da perseguição de muitos jornalistas no governo do referido ex-presidente, B. de Paiva passou a sofrer tais acusações de servir aos militares.

Apesar de ter convivido com o teatrólogo Oduvaldo Vianna Filho, partidário de um teatro mais crítico e político, ser diretamente envolvido com os cepecistas e ao mesmo tempo participado e discutido em reuniões de objetivos e estratégias do CPC em Fortaleza, em 1962, B. de Paiva - então amigo do Reitor Martins Filho - alega ter seguido uma arte cênica, grosso modo da arte pela arte, como se constata em suas palavras, e que não queria saber de democracia, nem de ditadura ou cristianismo.

As palavras de B. de Paiva a respeito de que não queria saber de política ou religião em seu fazer artístico, não se pode afirmar a rigor que realizava “grosso modo – a arte pela arte”. Não pretendo fazer uma restituição do passado do teatro nacional e cearense restaurando e fazendo um inventário de obras nacionais e locais mesmo as decifrando através da prosopografia dos artistas, como também não pretendo fazer um catálogo de artistas, de escolas ou de “gênios” do teatro, mas entender a autonomia da arte como nos ensina Zerner: “(...) A arte, em si, independentemente do tempo só tem história pela contingência de seu envoltório físico e de seus procedimentos. (...) A história da arte é a história dos artistas. (...) A biografia é explicação ‘necessária à compreensão’”<sup>90</sup>. Ou, como o conceito de *Kunstwollen* de Alois Riegl que “pode diferentemente traduzir por vontade, querer, ou mesmo intencionalidade artística. O termo serve antes de tudo para mostrar que a arte não é determinada por fatores exteriores, mas é motivada e dirigida a partir do interior”. Os discípulos de Riegl como Panofsky procuraram entender a análise das estruturas internas da arte. Desse modo, Panofsky crítica as interpretações de *Kunstwollen* como a vontade individual do artista e como a psicologia de uma época como vontade coletiva, atribuindo o sentido da palavra alemã como o significado a arte.

A questão para Zerner seria como atingir essa significação e interpretação da arte. Segundo ele, “(...) Têm-se o costume de assimilar o sentido e a gênese da obra, ou, se o preferirem, de projetar o sentido na gênese, de considerar que um está no outro. É o princípio da explicação biográfica que supõe que a vida do autor explica a obra”<sup>91</sup>. Os estudos que se pretendem marxistas possuem uma verve tentadora de procurar analisar e entender a arte pela

---

<sup>90</sup> ZERNER. A Arte. In: LE GOFF; NORA. **História**: Novas Abordagens. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S.A., 1995, p. 146-147.

<sup>91</sup> Op. cit., p. 147-148.

literatura ou na vida social, postulando a coerência da cultura na sociedade e não na significação da arte na obra de arte em si.

Portanto, diante da complexidade do significado e da interpretação da arte, não cabe a esta pesquisa o julgamento do teatro produzido por B. de Paiva. Se ele “não participou do projeto político” do CPC, alguns secundaristas daquele agitado início dos anos 1960, não só participavam das reuniões como tiveram envolvimento direto como o projeto cepecista. Quando perguntado a Aderbal Júnior, hoje, Aderbal Freire-Filho, professor, ator e consagrado diretor do teatro brasileiro - sobre o seu envolvimento e participação com o CPC; sua memória pareceu dividida como se constata em sua fala:

A essa altura da vida, eu lembro que tenho quatro personagens diferentes; eu vivo há quarenta anos no Rio de Janeiro. (...) Quando eu começo a falar muito distante de mim, parece que não sou eu. Quando eu lembro o meu tempo de radialista, de ator, de estudante lá em Fortaleza parece que não sou eu... parece distante... porque já vivi mais anos da minha vida no Rio do que aqui e, hoje, me identifico mais como cidade para se morar; parece como se fosse um passado lá que eu não tive; às vezes eu sei até o colégio do Rio que eu não estudei... parece que eu crio no Rio de Janeiro um falso passado... um passado que eu não tive... a medida que eu vou avançando é que eu chego no Ceará. Mas se eu passar quinze dias em Fortaleza, eu não quero mais sair, eu já sinto que é daqui que eu sou, é aqui que eu tenho identidade <sup>92</sup>.

Seu envolvimento com o teatro aconteceu no início dos anos 1950, aos treze anos. Apesar de muito jovem, em suas reminiscências lembra-se de Vargas discursar na sacada do Theatro José de Alencar nas eleições de 1950 e de ter ouvido, no rádio, na casa de um tio, deputado do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), a notícia da morte de Getúlio Vargas em 1954, mas realmente pela pouca idade não tinha noção política daquele fatídico ano.

Enquanto B. de Paiva era convidado por Martins Filho, em 1955, para fundar o setor de dramaturgia da Universidade Federal do Ceará e conviver com a efervescência na política, na economia e especialmente na cultura do governo Kubistchek, Aderbal começava no *Teatro de Brinquedos* dirigido por Rui Diniz e depois participou do *Grupo Experimental de Artes* que rivalizava com o *Teatro Escola do Ceará*.

Em 1958, Aderbal passou a trabalhar na *Rádio Dragão do Mar*, ligada ao partido PSD, iniciando-se na vida política. Apresentou o primeiro programa de rádio aos dezessete

---

<sup>92</sup> FREIRE-FILHO. Entrevista feita com **Aderbal Freire-Filho**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, 16 jan. 2003, p.1.

anos com o jornalista Almir Pedreira escrito por Blanchard Girão intitulado, *Como se Faz um Doutor*. No início dos anos 1960, já radialista e ator, tentou a sorte nas artes cênicas no Rio de Janeiro. Lá, depara-se com a agitada eleição direta para presidente de 1960. Em seu primeiro exercício democrático, Aderbal votou em João Goulart (Jango) para vice-presidente, mas não votou em Jânio Quadros para presidente, já que o voto não era vinculado.

Como passou a estudar e a trabalhar como técnico em prospecção em petróleo não se aproximou de nenhum grupo de teatro no Rio de Janeiro. Morando na Cinelândia, se envolveu mais com as discussões das eleições para presidente e para governador, o que o fez vivenciar mais os movimentos sociais tendo mais clareza da vida política do país.

O secundarista ao voltar, em 1962 ao Ceará, logo entra para o curso de Direito na Universidade Federal do Ceará e lá revê amigos que se encontravam na Praça do Ferreira como Augusto Pontes e, novos amigos, ainda secundaristas como Fausto Nilo e Rodger Rogério. Nessas discussões, segundo Aderbal, “surgiam papos sobre doutrinação, líamos livros sobre a função política da arte, livros de filosofia, sobre o materialismo marxista, fazer contatos e ao mesmo tempo, no teatro, líamos Berthold Brecht”<sup>93</sup>.

### **3.2.2. As Memórias, Experiências e Transgressão dos Cepecistas Cearenses e do Movimento Estudantil.**

O Jornal O Povo de 10 de maio de 1963, exibia em sua página nove, a matéria, *Movimento Cultural* falando do CPC, do envolvimento político do governador Miguel Arraes e da importância política do teatro no Ceará, além da aproximação dos estudantes com o povo expondo as opiniões sobre os problemas nacionais. Aderbal Freire-Filho diz ter, na época, participado e discutido nesses encontros do CPC com o teatro local. Aderbal ainda guarda uma cópia do Manifesto da UNE em sua casa e, segundo ele, a UNE-Volante foi a raiz do CPC ao juntar teatro e música e esteve em Fortaleza com o Oduvaldo Vianna Filho, Joel Barcellos e Paulo Pontes.

Francis Vale, na época, estudante de direito da Universidade Federa do Ceará também integrante do CPC foi um dos responsáveis pela vinda da UNE-Volante a Fortaleza. O grupo apresentou no Theatro José de Alencar a peça, *A Filha da Besta Torta do Pajeú* de

---

<sup>93</sup> Op. cit., p. 4-5.

Oduvaldo Vianna Filho que foi encenada pelos atores Carlos Vereza, Joel Barcellos dentre outros. Além disso, foram transmitidos, o filme *Cinco Vezes Favela* e cinco curtas de cineastas como Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e outros.

No Rio de Janeiro, famoso e consagrado como professor e diretor de teatro, Aderbal acabou ligando-se a biografia de Vianinha. Montou três de suas peças, sendo duas inéditas. Foi o primeiro diretor da peça, *Moça em Estado do Sítio* e *Mão Na Luva* descoberta e dada pela viúva a Aderbal. Com as duas peças, Oduvaldo Vianna filho ganhou o prêmio Mulliere Postumus de melhor autor do ano. Aderbal relatou quando o conheceu e o mal-estar entre ambos.

Nunca vou esquecer na calçada da Biblioteca Nacional, um amigo comum me apresentou a ele: Aqui é o Aderbal, conhece? Claro, o autor lá da peça revisionista. Ele estava com raiva porque eu estava fazendo como ator a peça que tinha trabalhado o Nelson Xavier que tinha sido companheiro dele no CPC. O Vianninha e eu nunca chegamos a ser amigos<sup>94</sup>.

O diretor e ator cearense deve ter feito uma nova leitura da peça e uma nova interpretação levando Oduvaldo a chamá-lo de revisionista, arranhando a amizade entre ambos. O que levou a aproximação de Aderbal na direção de outra amizade, a do grande teatrólogo, Augusto Boal, também já falecido.

Participavam do CPC em Fortaleza, Augusto Pontes, Aderbal Filho, João Falcão, Humberto Cavalcante, Mércia Pinto, Rodger Rogério, Chico Farias, Francis Vale, Antônio Carlos Coelho dentre outros. Sobre o lugar social de alguns integrantes do CPC local, vale a pena o longo depoimento de Aderbal:

No CPC tinham outros de classe mais populares, baixas e até mais ligados do que eu: o João Falcão, um ator excelente e um revoltado político, um grande amigo. Eu tinha carro, era um dos poucos que tinha carro. Quando na madrugada a gente saía dos bares, Café América. Eu levava primeiro o João Falcão que morava para o lado da Barra do Ceará; a casa dele o muro era quebrado e tinha uma palmeirinha, aí o Augusto Pontes de sacanagem dizia: 'Ali, na casa da palmeira'. O Augusto Pontes morava numa rua de areia, ali no Bairro Benfica e o carro não podia ir até a casa dele por causa da areia. O Augusto ia andando um pedacinho e depois ia correndo, correndo de medo e, a gente ficava rindo. O outro, o José Humberto Cavalcante, parece que era filho de um alfaiate ou era marceneiro. Ele sempre falava comigo o

---

<sup>94</sup> FREIRE-FILHO. Entrevista feita com **Aderbal Freire-Filho**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 16 jan.2003, p.6.

papo da classe média, que eu era o amigo rico, porque tinha carro e meu pai era professor catedrático de Direito da Universidade Federal do Ceará, que tinha livros, foi presidente do Clube dos Advogados e presidente da Associação dos Professores de Ensino Superior. O José Humberto sempre dizia: ‘meu amigo rico, mas eu era classe média também’. Ele era louco por poesias e por Vinícius de Moraes que era um dos nossos ídolos<sup>95</sup>.

Para Aderbal, o CPC daqui nunca chegou a ter a mesma força do órgão de Recife, o qual chegou mesmo a ter nome próprio. Na capital do Pernambuco, chamava-se Movimento de Cultura Popular (MCP) e era muito forte, organizado e reconhecido pelo CPC nacional. Segundo ele,

O ator José Wilker integrava o MCP e saiu de Pernambuco depois que o movimento entrou na ilegalidade com o golpe de 64. No Rio, ficamos amigos, eu sou padrinho da filha dele. Falava-se muito do MCP de Pernambuco que teve muitos movimentos; as ligas camponesas, as notícias não chegavam somente do Rio de Janeiro, mas de Pernambuco, não sabíamos propriamente das atividades culturais nem o nomes dos artistas pernambucanos, mas chegavam notícias, mas políticas como das ligas camponesas, chegava muito sobre o Francisco Julião, Miguel Arraes e Paulo Freire<sup>96</sup>.

As chamadas para o encontro de reuniões e discussões estampadas no jornal O Povo no dia 15 de maio de 1962 para a fundação do CPC no Ceará, ao que parece, não devem ter sido tão harmonizadas como se espera, pelo menos em relação à turma do teatro local representada por B. de Paiva que tinha uma visão mais tradicional do teatro como se constata no relato de Aderbal,

Quando esse grupo de teatro cepecista começa a surgir aqui, ele surge num certo sentido contra a alienação do teatro local. Nestas reuniões, eles torciam o nariz para os atores locais que seriam alienados, sendo que eu era do teatro local. Eu era o único que pertencia ao teatro alienado cearense e ao teatro progressista encenado pelo CPC. Eu era muito ligado ao grupo, apenas não concordava com as críticas; que nem eram expressas em sentimentos. Eu sabia diferenciar: ‘Aquele era o pessoal do teatro mesmo e nós somos o CPC político. E o pessoal do teatro local não considerava o que o CPC fazia Teatro. Diziam: ‘Aquilo não é teatro’.<sup>97</sup>

Fica evidente que não apenas B. de Paiva, de certa forma, fazia restrições à formatação do teatro representado em esquetes. Partidário da arte política cepecista, recém-

---

<sup>95</sup> Op. cit.; p. 10-11

<sup>96</sup> Id.Ibidem, p. 7

<sup>97</sup> Id.ibem, p.7

universitário da Faculdade de Direito, Aderbal, na época, também tinha suas restrições enfatizando, assim, a respeito da história do teatro cearense: “Eu tenho a impressão de que se você pesquisar quem escreve a história do teatro cearense vai provavelmente omitir o história do CPC como grupo de teatro no Ceará”.<sup>98</sup>

Na Radio Dragão do Mar, nos anos 1950, apesar de as pessoas não gostarem muito, colocava para tocar o bossanovista João Gilberto. Em 1968, trabalhando como radialista da Rádio Assunção, embebido pelo espírito anárquico do Tropicalismo e com a ajuda do amigo Augusto Pontes criou o programa *Essa é de Mau Gosto*, o qual só tocava segundo ele músicas ruins e outro programa que premiava os ganhadores com um cacho de banana.

A experiência com a política, com o teatro, como radialista e como amante da música e envolvido pelo clima eletrizante, participativo e midiático televisivo dos festivais da canção, o fez resolver produzir na rádio, com o amigo Augusto Pontes, o I Festival de Música Aqui - também conhecido como I Festival de Música Aqui no Canto - por ficar o número da emissora no canto do dia. O Festival aconteceu no auditório do antigo *Colégio Jesus, Maria, José* em dezembro de 1968. Como a final do Festival aconteceu depois do AI-5 editado no dia treze de dezembro não houve a final, mas Aderbal escolheu as doze canções mais votadas e editou o primeiro vinil da chamada música universitária ou “MPB cearense”.

Na gravação do disco, Aderbal achou por bem que Izaíra Silvino - na época, professora de Fagner do ensino médio, no Colégio da Piedade - interpretasse na gravação da canção, *Luiza do Algodão*, com a parceria do secundarista de dezessete anos com o amigo de sala de aula Marcus Francisco.<sup>99</sup> Aderbal por não ter deixado Fagner gravar no vinil acabou gerando uma contenda entre os dois.

Além dos secundaristas Raimundo Fagner e Marcus Francisco, nesse Festival participaram o professor de Física da Universidade Federal do Ceará, Dedé Evangelista como letrista das canções, *Tempo de Ciranda* e *Encabulado*, ambas em parceria com Braguinha (já

---

<sup>98</sup> Id.Ibidem, p. 7

<sup>99</sup> O fortalezense Marcus Francisco Cavalcante Alcântara, desde cedo se identificou com o universo da arte primeiro escrevendo poemas e letras de canções com o amigo de sala do Colégio da Piedade e, depois parceiro Raimundo Fagner. No início dos anos 70 participou de cursos de xilogravura com Misabel Pedroza, e de metalgravura, com Nelson Sued no Rio de Janeiro. Tornou-se um artista plástico respeitado e consagrado; ganhou o mundo expondo no Rio de Janeiro, Nova York e Paris. In: NUNES. H. Artes Plásticas: Um artista Humano. *Diário do Nordeste*. Caderno 3, 17 jun. 2008, p.6.

falecido); o aluno de Física de Dedé na Universidade Federal do Ceará, Rodger Rogério como compositor das canções, *Andante e Esquina Predileta*; Izaíra Silvino professora secundarista, integrante da Orquestra Sociedade musical Henrique Jorge e interprete no festival; Ricardo Bezerra e Luís Fiúza com a canção, *A História do Rapaz que Olhou para os Balões e Perdeu as Meninas de Vista*, além de Fausto Nilo, representante da Arquitetura, e Mércia Pinto pianista e representante do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno.

Renato Ortiz, teórico e sociólogo, em sua análise diz, os cepecistas viam-se como vanguarda de esquerda artística que levariam à conscientização dentro de uma ação política. A concepção cepecista para a grande maioria dos pesquisadores irá romper (apesar de algumas considerações) com a escrita da literatura folclorista vigente na época. Sobre a questão dos intelectuais e da organização da cultura e a ação política, Ortiz argumenta:

Nesse sentido, a problemática do CPC é vizinha àquela estudada por Gramsci nos Cadernos do Cárcere. Trata-se, em última instância, de secretar um corpo de intelectuais que possa organizar a cultura popular, mas não a cultura global, visto que aquela é definida em termos restritos, em contraposição à cultura alienada das classes dominantes. Para tanto o intelectual deve ser “parte integrante do povo”, isto é, deve “tornar-se povo”. (...) Para Gramsci, a categoria de intelectual é distinta do significado que lhe atribuem os agentes do CPC; o intelectual é, na realidade, a expressão das massas, pois se encontra vinculado organicamente aos interesses populares. A relação partido-massa é interna, e se realiza de baixo para cima, isto é, ela emerge junto às massas subalternas que secretam seus próprios intelectuais orgânicos. Para o CPC, a relação encontra-se invertida: são os intelectuais que levam cultura às massas<sup>100</sup>.

De fato, o significado e categoria de intelectual atribuído aos agentes do CPC era distinta da idealizada por Antônio Gramsci. Analisando a origem de alguns atores cepecistas cearenses descritos por Aderbal como João Falcão que morava no Bairro pobre da Barra do Ceará numa casa simples; Augusto Pontes autor dos esquetes, morador do Bairro Benfica numa rua sem pavimentação e José Humberto Cavalcante filho de alfaiate ou marceneiro, pode-se admitir que os mesmos eram originários da “classe baixa” juntos a um setor das massas subalternas, portanto, de certa forma, atuavam como intelectuais orgânicos.

Na argumentação de Ortiz, os intelectuais do CPC “falam sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade, enfatizando

---

<sup>100</sup> ORTIZ. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. 5ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 2006, p.73.

o distanciamento público-autor como exemplo patético das produções teatrais estereotipadas que banalizavam a vida social: o estudante, o sacerdote, o operário e o burguês”<sup>101</sup>.

Há na argumentação de Ortiz certa verdade sobre a atuação dos cepecistas naquele momento histórico, todavia, Paulo Freire nos lembra dos condicionamentos genéticos, culturais a que estamos submetidos<sup>102</sup>.

Tendo como escopo compreender criticamente o campo da cultura brasileira em sua reflexão sobre o CPC, Renato Ortiz foi incisivo: “(...) Não pretendo, porém, ritualizar um movimento que, sem dúvida nenhuma, foi rico em experiências, mas que a meu ver esgotou historicamente sua própria razão de existir”<sup>103</sup>. Ortiz reconhece, porém, e, “realça a originalidade do CPC enquanto movimento ideológico na história da cultura brasileira”.<sup>104</sup> Mas, por outro lado, não há por parte desse autor nenhuma preocupação com o projeto educacional cepecista, ainda que de forma ideológica.

As experiências cepecistas podem ter se esgotado como movimento ideológico, mas, em nossa perspectiva, suas experiências terão reflexo decisivo na formação e maturação de intelectuais, artistas de teatro, de cinema, de músicos, de estudantes e de professores que acabaram invadindo as universidades. Essa experiência educativa ou experiência inteligente, as quais fazem os sujeitos perceberem relações e continuidades antes não percebidas, John Dewey a explica dizendo que “todas as vezes que a experiência for assim reflexiva, isto é, que atentarmos no antes e no depois do seu processo, a aquisição de novos conhecimentos, ou conhecimentos mais extensos do que antes, (...) a experiência alarga, enriquece os conhecimentos”<sup>105</sup>.

Esses conhecimentos adquiridos pela experiência serão levados para a universidade consolidando um tipo de escrita nos livros acadêmicos, mas, curiosamente, não nos livros didáticos onde não encontrei nada, ou quase nada a respeito dessa inteligência vivida e consciente desse momento da cultura e da educação brasileira e suas discussões sobre ISEB, Bossa Nova, CPC, Jovem Guarda ou “movimentos” como o Tropicalismo.

---

<sup>101</sup> Op. cit., p. 73

<sup>102</sup> FREIRE. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 19.

<sup>103</sup> Id. Ibidem, p. 69

<sup>104</sup> Id. Ibidem, p. 69

<sup>105</sup> DEWEY. **Vida e Educação**. 10 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1978, p. 17.

No Rio de Janeiro e São Paulo, através de suas músicas (ritmos, instrumentos), na tentativa de sacralizar uma memória genuinamente musical brasileira ou nacional, Edu Lobo e Carlos Lyra aproximaram-se de arranjadores, de maestros, de interpretes e de intelectuais ligados aos cepecistas e aos isebianos e também aos departamentos de Sociologia das universidades.

Em Fortaleza, as experiências com o CPC, com o movimento estudantil e com o teatro foram de fundamental importância para o ex-presidente do Banco Estadual do Ceará (BEC), Antônio Carlos Coelho, hoje, professor do Departamento de Contabilidade e Finanças da Universidade Federal do Ceará.

Assim como Aderbal Júnior, as reminiscências das experiências dos locais, das conversas e amizades de Antônio Carlos Coelho remontam a sua fase de secundarista, ao estudar à noite, entre os anos de 1962 a 1964, e das conversas e amizades na Praça do Ferreira. A respeito disso ele revela ao seguinte:

Quando terminava a aula a gente ia conversar na Praça do Ferreira com o Osvaldo Evandro, Augusto Pontes, os irmãos Cruz, Tarcísio Leitão, o pessoal do teatro, o Aderbal Júnior, o João Falcão e também no Abrigo Central com o José Mário da Mota Braga, o Carlinhos, o Lázaro Medeiros, Fausto Nilo, o Carlos Paiva, o B. de Paiva andava pouco por lá, nós conversávamos nos bancos da Praça e comíamos o ‘cai duro do abrigo’. No último dia do Abrigo Central nós fizemos o enterro de um amigo nosso o Zé Marques ou João Marques, eu acho. Mas nessa época ninguém tinha saído do armário, os veados, intelectuais, poetas, políticos a turma do teatro e muitos dos que conversavam na praça foram presos em 1964. Mas eu nunca fui organizado para ser político e ser de partido, eu nunca fui de partido. Eu fui mais para o lado da boemia e do teatro. Por essa época eu conversava com todos antes de ter entrado na Universidade; andava também o José Ferreira Cavalcante que adotou como nome artístico, José Humberto Cavalcante que eu conheci no banco e que seu grande papel como o Zé do Burro no Pagador de Promessa na Comédia Cearense..<sup>106</sup>

A sua memória revela mais ou menos os mesmos sujeitos revelados nas reminiscências de Aderbal Júnior. Ressalta ainda detalhes sobre os que frequentavam mais a praça e dos que frequentavam o Abrigo Central, assim como o caráter anárquico e os comportamentos sexuais ainda regulados pela tradição social vigente na época.

Coelho, nessa época, antes de entrar na Universidade em 1965, fez sua estreia no teatro como ator, na peça de Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida* em temporada no

---

<sup>106</sup> COELHO. Entrevista com **Antônio Carlos Coelho** em sua residência. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 23 mar. 2009, p. 1.

Thetro José de Alencar. O irmão do João Falcão, além de dirigir, interpretava o personagem Chicó e o personagem João Grilo era feito por Roberto Benevides, hoje, jornalista; Mesquita, hoje médico fazia o diabo e Coelho interpretava o cangaceiro. Mas dessa turma que atuou na peça quase ninguém permaneceu no teatro, apenas o João Falcão. Coelho ainda rememorou: “Em 1965, eu conversava muito na Praça do Ferreira, era muito teatro e muita boemia. A minha vida é marcada por muita boemia na boate Guarani e os puteiros na Rua Barão do Rio Branco, do convívio com o Felix Ximenes que era do PCB, Inácio de Almeida e eu morava na Castro e Silva”<sup>107</sup>.

Nascido em Massapê, após morar um ano em Parnaíba, seu pai decidiu morar em Fortaleza em 1954. Para sustentar os nove filhos, seus pais trabalhavam vendendo cachaça; seu pai comprava a cachaça bruta e a engarrafava para vender. No mesmo ano, aos sete anos estudou no Grupo Escolar Visconde do Rio Branco localizado na rua padre Valdivino esquina com a Avenida Dom Manoel, onde cursou a terceira e a quarta série. Foi aprovado no exame de admissão para o Liceu do Ceará onde estudou o ginásial e o científico. Aos quinze anos, ainda cursando o científico foi aprovado no concurso para o Banco do Nordeste para a função que se chamava Curso de Aprendizagem Bancária,<sup>108</sup> quando entravam vinte jovens todo ano no Ceará. Cláudio Pereira havia passado nesse concurso dois anos antes, mas apesar de terem estudado no Liceu do Ceará, Antônio Carlos Coelho só veio a conhecê-lo no banco.

Ao contrário de Cláudio Pereira, que era filho de uma família tradicional de letrados de Maranguape, Coelho vinha do interior, com o pai semianalfabeto e a mãe que tinha terminado apenas o primeiro grau, como se percebe, sem nenhuma tradição intelectual. Em suas palavras, ele explica sua desenvoltura, “mas, na época não tinha televisão e eu ouvia muito rádio e lia muito revistas em quadrinho. Eu era muito precoce na época e, estudava no Liceu do Ceará em 1958, eu entrei com a idade mínima com 11 anos e os professores eram bons e iluminados”<sup>109</sup>.

No segundo e terceiro clássico do Liceu dedicou-se ao estudo de ciências humanas (línguas, português, geografia e história), pois desejava cursar direito. Foi aprovado

---

<sup>107</sup> Op. cit., p. 2.

<sup>108</sup> Segundo Antônio Carlos Coelho havia muita carência de mão de obra no banco do nordeste, cuja mão de obra de início era do Banco do Brasil. Para ele, os concursos para bancário eram esquisitos porque ninguém sabia sobre banco entre 58 e 60. O objetivo deles era formar profissionais bancários que teve início no ano de 1957. Cláudio Pereira foi da quarta turma e Antônio Carlos da sexta, sendo o concurso só para homens.

<sup>109</sup> COELHO. Entrevista feita com **Antônio Carlos Coelho** em sua residência. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 23 mar.2009, p.1.

para a Universidade Federal do Ceará, em 1965, e para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. No entanto, não pode cursar a universidade naquele ano, por ser o primeiro ano de trabalho no banco e pela relação conflituosa com o pai que, segundo ele, por ganhar mais, ser o mais velho e ter alcançado a liberdade foi expulso de casa aos dezenove anos.

Coelho conta que, apesar do salário bom do banco, mas por ser completamente desestruturado emocionalmente, “eu fui morar com uns amigos em um quarto de uma casa. Um rapaz faleceu de ataque de coração. Isso mudou a minha vida por volta de 66. Eu tive que ir me hospedar na Residência Universitária onde passei dois meses dormindo no chão, onde hoje, funciona o curso de História”.<sup>110</sup> Depois de cursar o básico, em 1966, ingressou no curso da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, depois chamado de Ciências Sociais, onde hoje funcionam as Casas de Cultura, quando Paulo Elpídio (que viria a ser reitor da Universidade) e o professor Guedes retornaram do curso de doutoramento na França.

Logo ao entrar na universidade no ano de, os DCEs e os Diretórios Acadêmicos voltam à legalidade e Coelho não perde tempo, entra para a chapa, a qual tinha como representantes: presidente, Benito Melo, o vice-presidente Albano, Antônio Carlos Coelho, secretário, além da participação de Ruth Cavalcante, então sua colega de turma. Nesse mesmo ano, vale ressaltar entram também na Universidade o ex-aluno do Liceu, Cláudio Pereira e o ex-aluno do Colégio Agapito dos Santos, René Barreira, também depois, reitor.

Nessa eleição do DCE saiu eleito presidente, o piauiense Homero Castelo Branco. Como presidente eleito, ele tinha autonomia para compor a sua diretoria. Apesar de ser de outra chapa, mas por trabalhar no Banco do Nordeste e ter conhecimento de contabilidade e finanças, Antônio Carlos Coelho foi convidado para integrar o DCE como secretário geral; só depois Coelho descobriu ser primo pela parentela materna de Homero. Segundo Coelho, o DCE eleito em 1966 foi composto dos seguintes membros: Homero Castelo Branco, presidente; Pedro Albuquerque, vice-presidente de coordenação política; o Paulo Lincoln representante em Assuntos Culturais e Teles da odontologia como Tesoureiro. E sobre seu amigo de banco, Cláudio Pereira e seu amigo, Augusto Pontes de montagens de peças e

---

<sup>110</sup> A Residência Universitária onde funcionava também o restaurante universitário, no antigo prédio do DCE, na frente da quadra CEU onde hoje é o departamento do curso da Faculdade de História e em cima o departamento de Economia.

esquetes opinou: “O Cláudio Pereira e o Augusto Pontes nunca entravam em chapa porque eles eram agentes dos partidos, eram agitadores profissionais mesmo”<sup>111</sup>.

A respeito da opinião de Coelho sobre os amigos cearenses, vale ressaltar que Cláudio Pereira assim como Augusto Pontes, afirmaram ter tido algum tipo de envolvimento com o PCB e a política cultural do CPC. Cláudio, ainda secundarista e depois de viajar ao Rio de Janeiro e assistir o *Teatro Opinião* idealizado por Vianninha, Paulo Pontes e Aramando Costa com o teatrólogo Augusto Boal dirigindo o musical - o qual buscava a compreensão da identidade do nacional-popular da cultura brasileira representada por um homem do campo -, João do Vale, Zé Ketti, o malandro e Nara Leão, como a garotinha burguesa carioca da Zona Sul, depois substituída por Maria Bethânia, mas nenhum dos atores do Opinião tinham envolvimento com o PCB. Paulo Pontes, um dos idealizadores chegou a morar em Fortaleza. O show Opinião encenado em fins de 1964 e início de 1965 tornou-se um sucesso impressionando Cláudio Pereira que copiou o modelo das apresentações do Teatro Opinião e as realizou depois com o Gruta.

Leandro Konder em entrevista concedida a Marcelo Ridenti assim relata: “O Comitê Cultural era um órgão do partido para atuar no *front* da política cultural. (...) O Comitê Cultural não puniu ninguém, não excluiu ninguém (...). Ele nasceu dessa disposição – muito interessante e pioneira – de atuar junto a artistas e escritores”<sup>112</sup>. Ferreira Gullar, dirigente do CPC disse a respeito ao referido autor: “No CPC, nas reuniões, sempre participava o Marcos Jaimovich, como representante do Partido. Evidentemente, a intenção secreta que devia estar ali era de a gente não fazer ‘porra-louquice’. Quer dizer, alguém para vigiar o pessoal (...)”<sup>113</sup>.

Então, segundo a impressão de Coelho, os dois Cláudio Pereira e Augusto Pontes seriam os articuladores culturais do Partido em Fortaleza no movimento estudantil? As caravanas idealizadas e realizadas pelo Gruta em 1966 tinham mais um caráter anárquico e espalhafatoso do que o de uma esquerda festiva. Bastante envolvido com o movimento estudantil, com o teatro e com as caravanas, Coelho só conseguiu aprovação apenas em uma disciplina, rememorando o seguinte:

---

<sup>111</sup> Id.Ibidem, p. 2.

<sup>112</sup> KONDER. In: RIDENTI, M. **Em Busca do Povo Brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 72.

<sup>113</sup> Op. cit., p. 73.

O Benedito Melo abandonou por não gostar de direção política, aí eu tive que assumir o diretório da Faculdade de Filosofia. Então, eu era presidente do diretório da Filosofia, era secretário do DCE e, ainda criamos o Gruta, eu e o Cláudio Pereira (que foi o grande nome), o Fausto Nilo e a Ruth Cavalcante. E o Gruta como órgão cultural do DCE fazia caravanas que chegaram a ser internacionais, mas teve uma peça que era tipo esse show Opinião escrita pelo gênio do Augusto Pontes e, nesse espetáculo participavam eu, a Ruth e sua irmã Mirtes Cavalcante, a conceição, a Leda Maria, a Adelaide que era da filosofia e o Petrucio Maia era o diretor musical. O espetáculo aconteceu no CEU, mas também no Crato, em Sobral e em qualquer lugar que chamasse <sup>114</sup>.

Apesar das responsabilidades como dirigente do movimento estudantil, do trabalho no banco, das representações no teatro e nos esquetes das viagens, Antônio Carlos encontrava tempo para a boemia e, porque não dizer, para o caráter anárquico da “esquerda festiva”. Em uma das viagens do Gruta para a Argentina, o Pereira comprou uma calça e uma cueca samba-canção florida. O *Bar Pega Pinto* de propriedade de um senhor chamado Mundico havia se mudado da Praça do Ferreira para a Avenida Duque de Caxias entre a Rua Barão do Rio Branco com a Rua Senador Pompeu.

Depois de perder uma aposta, Cláudio Pereira foi andando nu do Balão Vermelho ao Bar Savanique. O Balão Vermelho era localizado em baixo do edifício Jalcy de propriedade de Oswaldo Cinibaldi, ex-seminarista e estudante de música, Pereira saiu com essa cueca na cabeça e calçando um tamanco ortopédico, um dos primeiros que apareceram em Fortaleza. Coelho saiu antes para avisar a outra turma do feito. Assim Pereira atravessou a Duque de Caxias e entrou no Bar Savanique. Chegando lá, se encontrou com o jornalista Sinval, o qual editava suas colunas e estava a sua procura. Segundo Coelho, “nessa hora o Cláudio Pereira chega nu e a atendente disse: ‘tai, o Cláudio Pereira’! Aí, o Sinval virou-se e disse: ‘o Cláudio Pereira morreu’! Então, depois eu perguntei: ‘Sinval, porque você disse que o Cláudio Pereira tinha morrido? E ele disse: porque nu só pode ser alma’”.

A pequena história expressa bem o caráter desprezioso, irreverente, transgressor e político em plena vigência de um regime autoritário. Mas o regime civil-militar tinha olhos e ouvidos em quase todos os espaços e equipamentos culturais da cidade.

O regime civil-militar e os seus tentáculos na universidade, na tentativa de desarticular o movimento estudantil, transferiu o curso de Ciências Sociais para o período da tarde, no mesmo horário do emprego no banco. Pelo seu envolvimento com o movimento

---

<sup>114</sup> Id.Ibidem, p. 3

estudantil e político foi cerceado pelo AI-5, não sendo permitido matricular-se no primeiro semestre de 1969, fragilizado também por não pertencer a nenhum partido político de esquerda teve sérios problemas com os militares, mesmo permanecendo morando por todo o ano de 1969 na residência universitária.

Envolvidos pelo caráter estético e sócio cultural da época contra a repressão, o departamento de Serviço Social idealizou um espetáculo político convidando seu grupo de teatro a participar. Como não poderia deixar de ser, no repertório interpretavam temas políticos no contexto da Guerra Fria como a Guerra do Vietnã ou com temas explicitamente contra a ditadura como o *Show Bomba* inspirado no poema *Bomba* de Carlos Drummond de Andrade. “Era eu, o Ivan Macedo, o Braguinha que era da arquitetura e o Rodger Rogério. Eu declamava, a Beatriz Fiúza cantava e a direção era do Augusto Pontes”<sup>115</sup>.

As peças e esquetes buscavam não apenas conscientizar os universitários, mas as pessoas comuns onde pudessem interpretar como em bares. Apresentaram também nessa época, a peça na *Boate Meia-Noite* sob as mesas do bar, em quermesses, em subúrbios e muitos *esquetes* – “colocávamos umas mesas, eu subia, declamava umas coisas, dizia umas palavras de ordem, o Ivan cantava alguma coisa e fizemos isso muito pela universidade”<sup>116</sup>. Nesses esquetes realizados na Faculdade de Direito participava também Moema Santiago. Antônio Carlos Coelho lembra com orgulho de ter apresentado o *Festival de Música do Gruta* idealizado por ele e Augusto Pontes realizado no Sesc em 1966 tendo como vencedores, Mércia Pinto e Assis Aderaldo.

No DCE, na gestão de Homero Castelo Branco, segundo ele, lutavam para o surgimento de novas Residências Universitárias. Como já existia uma de três andares pronta, na pracinha da Gentilândia, na rua Valderi Uchôa, o Homero Castelo Branco teria conclamado os estudantes, sem moradia, a ocuparem com colchões uma sala da residência onde ele mesmo, Coelho, foi morar. Foi na recepção da Residência Universitária que apresentaram o espetáculo *Gruta Livre* e, sobre o amigo Homero, o Reitor Martins Filho e a Universidade disse-nos o seguinte:

Eu fui morar com dois estudantes da veterinária que vinham da UECE que não tinham nada a ver com nada disso. Mesmo a UFC não concordando a gente, o

---

<sup>115</sup> Id.Ibidem, p. 4

<sup>116</sup> Op. cit., p. 5

Homero Castelo Branco tinha essa característica de ser muito político, ainda hoje, ele é deputado estadual no Piauí. Como ele era político e filho do desembargador Herbert Maratauam Castelo Branco, ele soube fazer poder junto com o Reitor Martins Filho. Mas, o Martins Filho gostava disso porque dava a ele outras armas para negociar, ele era político, ele queria crescer; ele tinha o orçamento da Universidade na coxa. Quando a gente ia negociar com o Martins Filho, o Homero tinha a habilidade política e eu dos números, favorecido pela experiência do banco. E na época, a gente andava na caminhoneta do pai do Homero que tinha escrito: poder judiciário na placa. O movimento estudantil era muito diferente a partir de 1967. Ele tinha mais prestígio porque o pai era desembargador, mais muito distante e não era rico. Essa turma começa a meter a mão no erário público depois do golpe de 64.<sup>117</sup>

**Figura 3 - REU - Residência Universitária em frente a praça da Gentilândia.**



**FONTE:** Arquivo pessoal

A aproximação e a negociação das reivindicações estudantis diretamente feitas pelo DCE, representados por Homero e Coelho, com o reitor Martins Filho remetem a alguns questionamentos: O Movimento estudantil antes de 1964 tinha um campo de atuação autônomo e mais independente? Ao negociar diretamente com o reitor, conscientemente ou inconscientemente, não estavam corroborando com o poder instituído pela Universidade e, depois de 1964 com os tentáculos dos militares dentro desta?

A respeito da relação do movimento estudantil com o poder instituído pelo Estado, em depoimento ao documentário, *Sol* o ativo líder estudantil, Vladimir Palmeira, uma das estrelas do movimento estudantil junto com José Dirceu e Luis Travassos no 30º

---

<sup>117</sup> Id.Ibidem, p. 5

Congresso da UNE em Ibiúna, São Paulo em 1968, comentou o seguinte: “O movimento estudantil antes de 1964 era um movimento financiado pelo Estado, depois passou a ser um movimento clandestino sem o apoio de ninguém”<sup>118</sup>.

Nos idos dos anos 1960, os estudantes universitários como trote aos calouros organizavam a Passeata dos Bichos. Em verdade, a passeata saía na Avenida da Universidade, da Reitoria e seguia até a Praça do Ferreira. Os estudantes veteranos organizavam desfiles com direito a representação onde era apresentada uma rainha de cada curso em um carro alegórico.

Os desfiles eram uma espécie de transgressão provisória daquele pequeno grupo de jovens de classe média e de uma elite, permitida pela a Instituição da Universidade e do Estado com o aval dos pais dos alunos, onde se permitia a utilização de bebidas alcoólicas, faixas e cartazes com reivindicações. Nelas, o movimento estudantil fazia severas críticas em relação à própria Universidade e aos tabus ligados à sexualidade e outras de contestação e de crítica ao regime civil-militar. Na Passeata dos Bichos, todos os alunos em certo sentido eram iguais temporariamente, pois dela participavam também professores, lembrando os “carnavais medievais” onde as pessoas assumiam outras representações que não eram as suas.

A *Passeata dos Bichos* não era como as feiras medievais onde todos, de fato, (nobres, burgueses, padres, camponeses) participavam de uma liberdade temporária, numa praça carregada de ricos e lúdicos cortejos<sup>119</sup>. Nesse momento, eram apresentados homens e bichos bizarros, havia a utilização da máscara, do riso cômico, da imitação, mas, em certo sentido, era uma forma de liberação do dogmatismo do poder da Igreja e do Estado, todavia, temporariamente.

Marcos Vale ingressou na universidade em 1966 para o curso de Farmácia, hoje, pertence à Faculdade de Medicina do departamento de Fisiologia e Farmacologia, é também compositor e trabalha atualmente na Ceara da Ciência onde atua ao lado do professor de física, pesquisador e letrista, Dedé Evangelista. Marcos Vale foi participante e organizador da Passeata dos Bichos e a respeito desta fez o seguinte comentário:

---

<sup>118</sup> PALMEIRA. In: MORAES, T.; ALENCAR, M. Sol: caminhando contra o vento. Rio de Janeiro, 2006. DVD.

<sup>119</sup> BAKHTIN. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Hucitec, São Paulo, 1993, p. 170.

É, era um negocio muito interessante porque tinha uma tradição muito forte. Quer dizer, todo ano a recepção dos calouros era uma passeata. E era uma passeata muito legal porque todas as faculdades era uma festa dentro da Universidade. A passeata seguia pela Praça do Ferreira e nas ruas principais da cidade. E todo mundo querendo mostrar as características de sua faculdade. Eu lembro que na Farmácia nós pegávamos um caminhão e colocávamos um microscópio em cima e saíamos. O pessoal da Agronomia levava uns cavalos, o pessoal da Engenharia fazia outras coisas. E era uma espécie de bloco, cada ala uma faculdade. Todo mundo tinha que pelar a cabeça mesmo, porque era cortado e todo mundo ficava de boina, mas era um orgulho danado você botar a boina de uma Universidade. Cada um tinha a sua, uma era verdinha e a outra era vermelha, a da Farmácia era amarela. Tinha umas bebidas. Aqui e acolá entrava algum, mas era bebida barata como cachaça. O trote era muito legal porque eu não me lembro de ter ouvido falar de excesso. O pessoal pegava os bichos, os bichos se submetiam achando ótimo. O principal era cortar o cabelo, levar a tesoura, o cara tinha que pelar porque ficava estragado e aí pintava o rosto. A gente sugeria que eles fizessem algumas coisas como se declarar pra uma menina, beijar o pé dos veteranos, essas besteiras. Tinha o dia do trote e no outro a passeata<sup>120</sup>.

O caráter lúdico e de certa forma carnavalesco da festa, que percebo neste depoimento, revela muito do ambiente do bairro do Benfica, dos departamentos, não apenas como ambiente de estudo, mas de encontro, de residências particulares e universitárias, de bares e boemia e em certo sentido de uma cidade provinciana, onde poucos tinham acesso à universidade.

Relevante ressaltar que mesmo após o golpe civil-militar de 1964, os militares permitiam e aceitavam esse caráter transgressor das passeatas, no entanto, a partir de 1966, o DCE passou a ser obrigado a formalizar e pedir autorização para a realização da *Passeata dos Bichos* aos militares. Segundo Coelho, o então presidente do DCE, Homero Castelo Branco, antes havia combinado com os diretórios para que estes se mostrassem mais políticos e não demonstrassem o lado mais radical do movimento estudantil. Segundo Coelho:

Então, saímos: o comandante da 10ª Região Militar, o Dilermando Gomes Monteiro<sup>121</sup> (que foi comandante de São Paulo), eu, o Homero, no carro do Homero do Poder Judiciário; saímos de noite, de madrugada pelos diretórios e o Homero mostrando a ele que podia permitir a passeata, porque a passeata era estudantil<sup>122</sup>.

<sup>120</sup> VALE. Entrevista feita com Marcos Vale. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 01 nov. 2011, p.2-3.

<sup>121</sup> Em outubro de 1975, o II Exército prendeu vários jornalistas acusados de integrarem o Partido Comunista sendo que um deles o chefe da TV Cultura de São Paulo, Vladimir Herzog acabou falecendo depois de torturas. Três meses após o operário Manuel Fiel Filho morrer nas mesmas circunstâncias de Herzog. Não aceitando a versão de suicídio nos dois casos, demitiu o comandante do II Exército, Ednardo D'Ávila Melo por um general da linha mais moderada, Dilermando Gomes Monteiro.

<sup>122</sup> Id.Ibidem,

Discutia-se naquele momento se o movimento estudantil deveria representar apenas os interesses da classe estudantil, se representava mesmo um movimento de massas ou se deveria estar atrelado a uma ideologia político-esquerdista. Em pleno ano de 1967, não era de se admirar o interesse de um general em verificar e inspecionar pessoalmente os diretórios acadêmicos à noite entrando pela madrugada e estranhamente levado pelos dirigentes do movimento estudantil, mesmo que o presidente do DCE os tenha avisado anteriormente.

Segundo Coelho, para ter a legalização da passeata, em um dos anos, teria sido muito difícil, pois o país não se encontrava em condições normais. Sobre isso, nos relatou uma história que se deu naquela noite.

Tem uma história ótima. Chegando à Agronomia que é mais longe, já era de madrugada e a turma da Agronomia bebia muito. E por conta disso, eles esqueceram a faixa que dizia: “abaixo o imperialismo yankee”. E o Dilermando Gomes Monteiro, (general com muito bom humor), aí nós conversamos muito, tanto que ele não era linha dura, pois foi ele que substituiu o Ednardo D’Ávila Melo. O presidente do diretório era o Bosco de um vozerão forte, um agrônomo desses grossos; grosso em todos os sentidos. Então, quando o general viu disse: “mais isso é faixa para os nossos irmãos americanos”. Então, o Bosco disse: “mais general isso é uma tolice, isso não é nada”, no que o general perguntou: Ah! Você acha isso? O que você acha que devia ser mesmo de fato? E Bosco respondeu: “Os americanos não valem merda”. E história rodou a Universidade muito tempo. A passeata aconteceu. Essas passeatas de 66 e 67, sempre eu estou na frente. Aquelas fotos de capa do Povo sou eu. Ou foi a de 66 ou a de 67 que eu estou na *frente*. E a partir de 67, as passeatas passam a ter uma conotação política de esquerda, e eu nunca concordei com isso. Comecei a me afastar <sup>123</sup>.

Indagado sobre a importância da Universidade em sua formação pessoal e intelectual, Antônio Carlos Coelho em tom de desabafo, contou-me:

A Universidade foi importante para mim como suporte para hoje eu me orientar, mas a minha formação intelectual foi no Banco, como mestrado e com a tese de doutorado. Inclusive a dissertação de mestrado foi publicada pelo banco. Como eu queria ser ator de teatro aquele período foi muito amargo, porque eu sempre fui podado; vem à repressão me prende e os meus amigos não me entenderam, para eles eu era o baitola do teatro, apenas os amigos mais próximos que são intelectuais me entenderam, os outros não. Tanto que eu parei e fui me dedicar ao banco, aí entrei na Faculdade de História da UECE o que me deu mais conhecimento em torno disso, mas eu fui estudando administração, finanças e contabilidade, hoje eu sou professor da Universidade em Contabilidade e Finanças <sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Id.Ibidem, p. 5

<sup>124</sup> Id.Ibidem, p. 5

O artista negligenciado para suportar melhor seu fracasso popular e o hiato das possibilidades e as exigências ideológicas de seu ambiente, seu lugar social, Geertz, comentou o seguinte: “A ideologia coloca uma ponte sobre o fosso emocional existente entre as coisas como são e as coisas como se gostaria que fossem, assegurando, assim, o desempenho de papéis que, de outra forma, poderiam ser abandonadas pelo desespero ou pela apatia”.<sup>125</sup> Estimulando a falar, perguntei se haveria uma frase que resumisse o seu sentimento em relação à Universidade, aos amigos, ao teatro e à política da época, e ele nos relatou enfaticamente:

Uma frase para mim daquela época é essa: “do jeito que eu queria não deixaram”! E não foi só a repressão, o preconceito das esquerdas, da turma, e, por sua vez eu acho que o grande culpado foi os dirigentes dos partidos. Nem tanto os meninos porque eles eram crianças como eu. E aí, eu tive medo. Eu ia para o Rio de Janeiro em circunstâncias normais para ser ator e eu não tinha dúvida, mas pela repressão e pelo medo, eu não fui. Então, tudo que eu queria não aconteceu, mas eu também não sou frustrado por conta disso não<sup>126</sup>.

Apesar de não ter sido tão citado e nem ficado tanto na memória dos entrevistados, talvez por representar os interesses de uma “esquerda festiva”, pela aproximação e pela forma de negociação tão idílica representando o movimento estudantil com o reitor e, de certo modo, para conter a frustração de não ter sido ator, segundo ele não sentida nos confidenciou: “Veja que, por outro lado, na época, como presidente do BEC, o Augusto Pontes era o Secretário de Cultura. O Augusto queria fazer uma agência cultural no BEC e conversamos muito. E eu, como presidente do Banco do Estado do Ceará (BEC), financiei muito a cultura, especialmente, claro o teatro”<sup>127</sup>.

Fica evidente, em sua fala, a mágoa com a universidade e os companheiros (os quais ele classifica como políticos treinados pelos partidos) por terem cerceado seu sonho de ser ator, quando, ao apresentar um esquete no Restaurante Universitário, ouviu do presidente do DCE eleito em 1967, João de Paula, que a arte era coisa de frouxo, de veado e que não resolveria nada.

A nota do jornal O Povo de maio de 1968 - *Punição, Passeata e Cultura – aula inaugural* - nos dá uma indicação da real divergência de comportamento, de negociação e de

---

<sup>125</sup> GEERTZ. **A Interpretação das Culturas**. 13 reimpressão. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 115.

<sup>126</sup> Id.Ibidem, p. 5

<sup>127</sup> Id.Ibidem, p. 5-6

percepção política de Antônio Carlos Coelho e o então eleito presidente do Diretório Central dos Estudantes, João de Paula Monteiro. “O comandante da 10ª Região Militar, general Dilermando Gomes Monteiro é convidado para dar a aula inaugural da Universidade Federal do Ceará, no auditório da Faculdade de Direito. Tema da conferência: ‘O papel do estudante e a Segurança Nacional’”<sup>128</sup>.

João de Paula protestou contra a escolha do general para a conferência e também contra o tema abordado retirando-se do auditório acompanhado de um grupo de estudantes. Após o episódio, os estudantes temiam por uma possível represália ao líder do DCE não o deixando dormir em casa naquela noite. Todavia, a represália aconteceu no dia seguinte, não dos militares como se esperava, mas da universidade.

Na reunião do Conselho Universitário, o então reitor Fernando Leite propôs que o presidente do DCE fosse considerado “persona non grata” e punido. João de Paula que integrava também o Conselho argumentou que não tinha tomado uma atitude pessoal, mas uma decisão do Conselho do DCE, formado por presidentes dos diretórios. Segundo o jornal, “O Conselho rejeitou a punição pessoal, mas impôs suspensão de seis meses ao DCE e a qualquer diretório que viesse a se solidarizar com a entidade”<sup>129</sup>. O mesmo jornal ainda informava que, os professores Neudson e Renato Braga se abstiveram de votar na segunda proposta e Neudson, inclusive, tentou entrar com recurso para reverter a punição. O professor Neudson, um dos fundadores da Faculdade de Arquitetura, exercerá grande influência em jovens alunos como Fausto Nilo e Ricardo Bezerra, nos anos de 1967 e 68 na resistência contra o AI-5.

Assim como no resto do país, durante o ano de 1968, em Fortaleza, teve-se um primeiro semestre efervescente de passeatas, confrontos, prisões e assembleias. No segundo semestre, constata-se a radicalização dos dois lados, mudando a feição do movimento. O 1º de janeiro de 1968 revelava o sinal dos tempos de violência que viria em Fortaleza, pois naquela madrugada do dia 1º foi incendiado por estudantes o cine Magestic, na Praça do Ferreira.

No dia 1º de abril, um dia após uma manifestação durante a comemoração da “revolução” pelos militares, os estudantes reagiram contra o golpe civil-militar de 1964 e a morte do estudante Edson Luis no Rio de Janeiro. A passeata organizada pelos estudantes reuniu cerca de cinco mil pessoas saindo da Faculdade de Direito e terminou com a invasão

---

<sup>128</sup> Punição, Passeata e Cultura – aula inaugural. **O Povo**, 10 maio. 1968, p.11.

<sup>129</sup> Op. cit.,

do escritório de representação e propaganda dos Estados Unidos, o Serviço de Divulgação Americano (USIS), que funcionava no centro da cidade, na Galeria Pedro Jorge. Em represália dois estudantes foram presos e um deles, Juraci Mendes de Oliveira desapareceu depois do AI-5. Em um protesto, três dias após a depredação do USIS em Fortaleza, o DCE promoveu uma série de manifestações pedindo a liberação dos estudantes. Um agente do Dops, Estevinho Lima, foi identificado pelos estudantes e mantido como refém. De olhos vendados, respondeu a um interrogatório dos estudantes e foi colocado dentro de um carro que rodou a cidade sendo liberado no bairro São João do Tauape.

A 26 de junho de 1968 aconteceu a versão cearense da Passeata dos 100 mil, reunindo 20 mil pessoas em Fortaleza. Como no resto do país não houve repressão, todo contingente policial foi recolhido nos quartéis e, em nota oficial, o governo autorizou a manifestação comandada pelo presidente eleito do DCE, José Genoíno, na qual participaram políticos, donas de casa, padres e, claro, os estudantes. A concentração aconteceu na Praça José de Alencar, passando pela Praça do Ferreira e finalizando no Clube do Estudante Universitário (CEU).

A organização política, as passeatas mais agressivas, o confronto com o aparelho militar e a utilização da violência por parte dos estudantes devem ter causado mal-estar a Antônio Carlos Coelho ao pertencer a uma “esquerda mais festiva” levando-o a afastar-se do movimento.

Em Fortaleza, o incêndio que destruiu o Cine Magestic, na Praça do Ferreira, na madrugada no dia 1º de janeiro de 1968, foi um sinal dos tempos de violência que viriam. Bráulio Ramalho, ex-presidente do Centro Acadêmico Santo Tomás de Aquino (Casta), da Faculdade de Filosofia Estadual, avalia em sua dissertação de mestrado - *As Lutas Políticas dos Universitários Cearenses* – que, ao contrário do movimento estudantil cearense, que não tinha apoio dos trabalhadores, em Pernambuco as Ligas Camponesas, com envolvimento do povo, desempenharam grande resistência contra a ditadura civil-militar. Nesse cenário, a maioria dos jovens estudantes de Fortaleza era oriunda da Juventude Estudantil Católica (JEC), atuando entre os secundaristas, e a Juventude Universitária Católica (JUC).

Em sua análise, em 1968, o movimento estudantil em Fortaleza se dividiu em três correntes, o PC do B, o Trotskismo e a Ação Popular (AP). Com hegemonia, naquele momento, do PC do B, conseguida após a prisão de dezenove líderes da AP, em 1965,

tendência predominante, a qual lutava pela reestruturação da União Estadual dos Estudantes (UEE). Dentre os prisioneiros da AP, estavam os nomes de Roberto Pontes, Hélio Leite e René Barreira, os dois últimos, depois reitores da Universidade Federal do Ceará. Com a liderança da AP presa e desarticulada, o PC do B moderou o discurso de suas reivindicações políticas mais gerais e políticas adotando um discurso por reivindicações mais específicas como a luta por residências universitárias e melhoramento do restaurante universitário.

O PC do B tinha de certa forma uma postura mais ética, respeito à organização estudantil e aproximação com o Centro Estudantil Cearense. Fausto Nilo partilha com Bráulio Ramalho de que as lideranças mais expressivas vinham do PC do B em 1968, como João de Paula Monteiro, José Genoíno, Pedro Albuquerque e Arlindo Soares, trotskista. Como no resto do país, 1968, em Fortaleza teve um primeiro semestre agitado pelas passeatas, confrontos, prisões, assembleias, contudo com o recrudescimento da repressão no segundo semestre de 68, os encontros, os comícios e as passeatas relâmpagos passaram a ser utilizados como estratégia.

Segundo Ramalho, o perfil cultural foi dando lugar a um perfil mais político e já com um pé na clandestinidade. Sob meu ponto de vista, a organização dos estudantes e partidos, as passeatas e comícios provocaram a reação dos militares, mas nem por isso a cultura cedeu lugar à política, ao contrário, aderiu à arte-política especialmente no teatro e na música.

As peças de teatro ganhavam cada vez mais uma dimensão política com Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, os quais se aproximaram de compositores e músicos como Edu Lobo e Carlos Lyra e maestros criando um teatro-musical como o *Opinião* e, em Fortaleza, não foi diferente. Por suas especificidades dedicaram-se a esse teatro-político, Augusto Pontes, Aderbal Júnior, João Falcão e músicos como Rodger Rogério e Petrúcio Maia. Além disso, na música deve-se lembrar das letras políticas, a estética e o caráter anárquico de algumas apresentações de festivais nacionais e locais e do próprio movimento da Tropicália entre 1967 e 68.

Oswald Barroso, ex-integrante da Ação Popular, hoje, professor da Universidade Estadual do Ceará, desenhista, pintor, poeta, letrista e teatrólogo, atividade a qual mais se dedica. De família de intelectuais, cujo avô foi o famoso historiador Raimundo Girão. Seu pai, Antônio Girão Barroso, era o poeta e professor da Faculdade de Direito e de Economia.

Sua residência era constantemente visitada por jovens intelectuais e poetas para conversar, se aconselhar com seu pai e mostrar trabalhos.

Segundo Oswald, “Já Em 1967 existia o grupo SIM (logo virou a revista SIM), era um grupo literário que surgiu na Faculdade de Letras, do qual participavam: Pedro Lira, Roberto Pontes, Linhares Filho, Sânzio de Azevedo e Horácio Dídimo”<sup>130</sup>.

Antes de entrar para a Universidade, Oswald foi atropelado. Com problemas nas pernas, provocado pelo acidente, foi se tratar no Rio de Janeiro onde morou por dois anos. Nesse período, a leitura foi a melhor companheira e mudou a sua vida e forma de ver e pensar o mundo.

Li tudo sobre literatura e, principalmente poesia. Depois de um tempo passei a ler política. Passei a pintar e desenhar muito. Aí fui para o Rio de Janeiro. Eu morava no Leblon. Lá frequentei muitos shows de MPB, os cinemas, o Museu da Imagem e do Som quando foi criado. Era tempo das canções dos Beatles, de Festivais de Cinema e passei também a frequentar os shows do *Teatro Opinião*. Então, quando eu volto e entro na Universidade, eu já era pintor e poeta. Meu layout era hippie e, alias tinha o cabelão grande, a calça descendo na cintura e de boca de sino. Minha imagem era de hippie, embora eu não fosse<sup>131</sup>.

O convívio com o ambiente cultural no Rio de Janeiro, de shows de MPB, de cinema e de teatro e a aproximação da política e da arte engajada aconteceu ao assistir o teatro Opinião. Os dois jovens secundaristas, Cláudio Pereira e Oswald Barroso, portanto assistiram ao espetáculo do Opinião. A experiência com esse teatro provocou, nos jovens, cada um a sua maneira um fazer artístico. Cláudio Pereira cria como órgão cultural do DCE da Universidade Federal do Ceará, o Gruta, levando, através de caravanas culturais e com a permissão da universidade, uma espécie de teatro mambembe, talvez como disfarce perante a repressão do Estado militar.

Raimundo Fagner, ao ser premiado em primeiro lugar no IV Festival da Música Popular do Ceará com a canção *Nada Sou* em parceria com Marcus Francisco, foi convidado, junto com seu colega, por Cláudio Pereira a irem na caravana cultural do Gruta à Argentina. Todavia, como Fagner era menor de idade teve que ter a autorização do pai. Dessa viagem participaram, também, Antônio Carlos Coelho, Fausto Nilo e Mércia Pinto.

---

<sup>130</sup> Op. cit., p. 2

<sup>131</sup> Id.Ibidem, p.13

Oswald Barroso, por outro lado, influenciado pelo caráter político da arte e, até a década de 1970, dedicava-se à poesia e à pintura quando voltou de Pernambuco, em 1976 e passou a enfurnar-se no teatro. Antes, ao regressar do Rio de Janeiro prestou vestibular para o curso de Ciências Sociais (que por ser um curso de ciências humanas o estudo básico era ministrado nas humanidades), cujo prédio localizava-se onde hoje funciona a Faculdade de Letras e, só depois então havia a subdivisão por cursos.

No início dos anos 1960, o cineclube no Departamento da Física era muito ativo com Rodger Rogério, Flávio Torres, Dedé Evangelista, dentre outros. Além desse, tinha ainda o cineclube organizado por Leda Maria, hoje, jornalista-colunista do jornal Diário do Nordeste, no básico das humanidades (geografia, letras, pedagogia) e o cineclube no Departamento de Arquitetura, com Antônio José Brandão e Ricardo Bezerra. No final dos anos 1960, eram os espaços ativos de efervescência cultural, de organização e de discussões políticas no Benfica. Foi na sua turma de Ciências Sociais que Oswald conheceu Petrúcio Maia, pianista, compositor e um dos militantes da Ação Popular, partido ao qual se filiou.

**Figura 4 - Departamento de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará, bairro do Benfica na Avenida da Universidade.**



**Fonte:** Arquivo pessoal (2014).

**Figura 5 - Departamento de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará.**



**Fonte:** Arquivo pessoal (2014)

Oswald nasceu em Fortaleza, cursou o primário e o ginásio no colégio Christus, depois dessa instituição de ensino ter sido recomendada à sua mãe pela professora Luíza Teodoro, por tratar-se de uma pedagogia moderna, trazida dos Estados Unidos pelo educador Roberto Carvalho Rocha. Por se achar um pobre e raquítico em um colégio de ricos, o menino Oswald não se sentia bem no colégio. Mas foi o científico, no colégio São João que marcou sua vida, ao conhecer Cláudio Correa Lima, a política e a arte. A respeito de suas experiências com a arte e com a política, Oswald Barroso, rememorou, assim, sobre sua formação:

Foi nesse colégio que eu tive contato com várias pessoas interessantes, porque lá tinha um setor de artes. Foi quando eu fui me dar bem, me encontrar com a arte: a poesia e a música. Onde eu comecei a ter uma vida artística dentro de uma instituição de ensino e o primeiro contato que eu tive com arte dentro da Universidade e, não era nem universitário ainda. Fui fazer um curso de Paulo Freire no Teatro Universitário e a Ruth Cavalcante estava na equipe de professores. Era uma realização do DCE <sup>132</sup>.

Assim como outros entrevistados, Oswald deixa clara a importância do colégio como instituição de ensino e local inicial de sua formação artística, mesmo antes da universidade. Constatei, desse modo, a origem desses jovens e os colégios como Liceu do

<sup>132</sup> BARROSO. Entrevista feita com **Oswald Barroso** no Theatro José de Alencar. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 16 jan. 2009, p.1.

Ceará, Agapito dos Santos, Colégio Castelo, Colégio São João, Christus, Colégio Cearense, Colégio da Piedade, dentre outros.

A estudante e professora do curso sobre o método Paulo Freire, Ruth Cavalcante iniciou-se na militância política com a Juventude Estudantil Católica (JEC). Passou a cursar a universidade em 1966 e, no ano seguinte, foi eleita vice-presidente do Diretório Central dos Estudantes. Depois disso, Ruth é eleita a primeira mulher presidente do Diretório Acadêmico de Filosofia e, simultaneamente, trabalhava no Movimento de Educação de Base (MEB)<sup>133</sup>.

A família de Oswald morava ao lado da Faculdade de Direito na Praça da Bandeira, onde presenciava a movimentação da política estudantil, organização de atividades artísticas e culturais e de estudantes acampados em protesto pela ampliação de vagas na universidade. Ao conhecer a Casa do Estudante, que hoje é a casa Amarela de Cinema e os estudantes Agenor e Jackson Sampaio, (hoje, reitor da Universidade Estadual do Ceará), o secundarista Oswald envolve-se com a política engajada, antes da sua dedicação ao teatro.

Do movimento estudantil, Barroso engajou-se na versão de uma AP voltada à alfabetização e politização de camponeses, corroborando com o ideário das Ligas Camponesas e mais próxima à luta armada, para isso viajou à Pernambuco. Petrócio Maia tomou outro destino, a carreira artística. Fez parte do Pessoal do Ceará, grupo com o qual dividiu muitas parcerias como a canção, *Dorothy Lamour*, com Fausto Nilo, gravada pelo cantor e compositor Ednardo. Em 1979, Petrócio gravou o disco *Melhor Que do Mato Verde*, produzido por Raimundo Fagner.

Oswald engajou-se totalmente na Ação Popular, especialmente trabalhando com o método Paulo Freire, inicialmente no bairro pobre do Mucuripe. A respeito dessa experiência fez o seguinte desabafo:

Você conhece o método Paulo Freire. Aquelas palavras que levantava a consciência; não sei o quê? Depois de usar o método seis meses no Mucuripe, eles foram diplomados. E depois, eles, os alfabetizados foram avaliar as aulas que eu tinha desenvolvido. Eles disseram: “Nós queríamos agradecer o senhor rapaizinho que sabemos que é de família, vir toda noite, lá de sua casa, subi esse morro pra ficar com a gente e dar aula para a gente”. Eles me compararam com São Francisco, vindo fazer essa bondade. E, eu achando que estava dando consciência comunista,

---

<sup>133</sup> O INCÊNDIO que destruiu o Cine Magestic, na Praça do Ferreira, na madrugada de 1º de janeiro de 1968 foi um sinal dos tempos de violência que viviam. **O POVO**, 10 maio. 1998.

mas de certa forma, pescador é um sujeito muito assim abstraído da realidade terrena<sup>134</sup>.

A desilusão com o discurso dos comunistas de que o papel do intelectual seria de levar a conscientização para o povo, no caso, educar o povo através do método Paulo Freire, utilizando palavras geradoras do cotidiano e do linguajar das pessoas simples, pode ter levado algum tipo de alfabetização e conhecimento e, mesmo a receberem um diploma, mas a tal consciência política tão almejada pelo partido não aconteceu.

Aliás, semelhante a esse depoimento de Oswald Barroso, Foucault percebeu e explicou: “O intelectual dizia a verdade àqueles que ainda não viam e em nome daqueles que não podiam dizê-la; (...) o que os intelectuais descobriram (...) é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, muito melhor do que eles”<sup>135</sup>.

Por essa atividade, Oswald passou a ser perseguido, fugiu para se integrar às atividades de camponeses da Ação popular em Pernambuco, onde acabou preso e torturado. Hoje, como professor da Universidade Estadual do Ceará se diz pouco estimulado como professor pela falta de interesse dos alunos de apreender e de ter uma compreensão mais crítica da realidade. Ele pode está descrente com o interesse dos alunos na universidade, mas não com a pesquisa e com o teatro.

Era um dia qualquer em 1973, Barroso caminhava pela periferia de Abreu Lima, na região metropolitana de Recife, quando se deparou com uma figura, que lhe chamou a atenção, trata-se de uma Catirina, personagem emblemático dos bois e reisados, que havia se destacado do cortejo do cavalo marinho (folgado típico da Zona da Mata) para arrastar seu próprio público. Aquele homem perseguido pelo aparelho da repressão acusado de subversivo rememorou e restituiu a infância, os reisados das estreitas ruas de Fortaleza, das festas juninas em Messejana e das festas populares em Ipú onde costumava passar as férias.

A imagem da Catirina roubando-lhe a atenção, o deixou atônico. Daquele momento em diante, Barroso iniciou uma busca por referências e variações daquela figura por todo o país.

---

<sup>134</sup> Id.Ibidem, p. 15

<sup>135</sup> FOUCAULT. **Microfísica do Poder**. 17. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 71.

De volta a Fortaleza, em 1976 e livre das perseguições, dedica-se ao teatro tendo como objeto de sua produção o universo popular. Preparou a peça, *Morte e Vida Severina*, espetáculo de João Cabral de Melo Neto encenado pelo grupo Grita com adaptação da cultura dos reisados que contava com Oswald no elenco e *O Reino da Luminura ou a Maldição da besta-fera*, peça escrita pelo próprio Barroso e também encenada pelo grupo *Grita*. Suas experiências com o Centro de Referências Culturais (Ceres), ligado a Secretaria de Cultura do Ceará e a criação da Companhia de Brincantes Boca Rica, dirigida por ele, o levaram a conhecer mais manifestações como pastoris, cocos, dramas e bois e ao aprofundamento da pesquisa.

As pesquisas de viagens levaram-no aos países Ibéricos, nos quais conheceu as “mascaradas”, manifestações musicais e teatrais que envolvem toda a comunidade de uma cidade. Os longos trinta anos de pesquisa, o levou ao doutoramento em Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará finalizado em 2013 com o tema: *Teatro como Encantamento – Bois e Reisados de Caretas*, também lançado em livro no mesmo ano.

Gilmar de Carvalho, pesquisador da cultura popular, escritor, teatrólogo e professor aposentado do Departamento de Publicidade da Universidade Federal do Ceará falando ao jornal O Povo do dia 22.09.2013 sobre o teatro inserido na trama cultura e política, assim se refere à pesquisa de Oswald Barroso: “É uma pesquisa de pesquisadores apaixonados. Um olhar muito atento e muito generoso, de tratar o brincante com muito respeito. Uma busca de origem do DNA de nosso teatro. Tem uma aplicabilidade”<sup>136</sup>.

A atriz, jornalista e professora Herotilde Honório posicionou-se assim sobre a pesquisa de Oswald. “(...) Ele não faz uma coisa pontual do teatro, mas coloca a questão teatral dentro da cultura, das políticas e relações sociais. (...) Ele não vê o teatro à distância, pois conhece as entranhas teatrais. É um filósofo do teatro, porque experimentou essas coisas...”<sup>137</sup>.

Nota-se, no teor da pesquisa de doutoramento de Oswald, nas falas de Gilmar de Carvalho e de Herotilde Honório o amadurecimento intelectual e político do referido autor. Antes um “franciscano alfabetizador de almas”, que buscava conscientizar o povo no bairro do Mucuripe, agora se volta ao universo do teatro popular buscando entendê-lo com as suas

---

<sup>136</sup> Oswald Barroso: Um autor em busca do encantamento. **O Povo**. Vida & Arte Cultura, 22 set. 2013, p. 3.

<sup>137</sup> Op. cit., p. 3

mudanças, as suas construções e as suas apropriações. O que o torna indestrutível, sem querer, no entanto, levar a arte “vista de cima” ao povo, porém aprendê-la com o povo.

Na riqueza de seus depoimentos, denota-se a importância de suas memórias para uma melhor compreensão da formação de professores e de artistas e de como suas experiências de alguma forma interferem, ou não, no aprofundamento do processo educativo na universidade no que se refere à cultura do teatro e a música.

## **4 Escola, Universidade e Artes.**

### **4.1 O Tom Político da Música: Alunos, Professores e Artistas.**

O teatro andava de mãos dadas com a música naqueles anos de 1960. A efervescência política, econômica e cultural envolvia jovens secundaristas e universitários nas principais capitais, dentro e fora do país. A Revolução Cubana mexeu com a América Latina. Para o governo norte-americano, ao tomar medidas socialistas, Cuba seria o foco de disseminação dos princípios do socialismo na América Latina.

Jânio Quadros, ainda que candidato pela UDN (União Democrática Nacional) - partido com aproximação ideológica aos interesses políticos e econômicos dos Estados Unidos - ao visitar Cuba, no início de sua campanha, deixou o governo estadunidense bastante preocupado. Preocupação esta que se intensificou quando, depois de eleito, Jânio Quadros condecorou com a *Ordem do Cruzeiro do Sul* o guerrilheiro argentino, Ernesto “Che” Guevara.

Na tentativa de desmobilizar a ameaça socialista do governo Cubano, John Kennedy então presidente norte-americano articulou e mobilizou a invasão da Baía dos Porcos em Cuba na tentativa de matar o líder cubano, Fidel Castro. O dirigente soviético, Nikita Krustchev irritado com a tentativa de invasão dos Estados Unidos em Cuba, enviou “ogivas” nucleares à base de Cuba, incidente, então mais tenso da Guerra Fria. Por ter se tornado socialista e pela pressão do governo norte-americano, Cuba foi expulsa da OEA (Organização dos Estados Americanos). No Brasil, Jânio Quadros renuncia em apenas sete meses de governo e o vice, João Goulart, estando na China retorna ao país, mas com a imposição dos conservadores civis e militares de governar com poderes reduzidos com o parlamentarismo.

Em Fortaleza, os jovens discutiam essas questões no movimento estudantil secundarista e universitário e, por vezes, juntos. A arte da representação, com o teatro, e das letras, com a música, funcionavam como meio de divulgação de suas contestações, reivindicações e ideias. As experiências vivenciadas nos lares, nas escolas e na universidade, levaram os jovens ao fazer-se na arte.

Segundo Rodger Rogério e Fausto Nilo, a efervescência cultural da universidade, no início daqueles anos, encontrava-se no Instituto de Física e, no final deles, na Arquitetura.

Fica claro, nos depoimentos, a existência de encontros e debates de estudantes nos cineclubes na física, no departamento do básico de humanidades e na arquitetura, conforme disse antes, mas também não posso deixar de citar a organização e as discussões políticas no Benfica, na turma de Ciências Sociais - do qual participava Petrúcio Maia - e na Faculdade de Direito com Francis Vale e Jorge Melo. Fora do Benfica, a Faculdade de Medicina foi muito atuante, onde também estudavam Chico Passeata, Helena Serra Azul e Belchior. Todavia, há um consenso entre os entrevistados de que a Faculdade de Arquitetura entre 1966 e 1968 foi a mais atuante por ter um diretório maior, com uma diversidade de discos, revistas e filmes.

No início dos anos 1960, músicos, compositores, intérpretes, arranjadores e maestros e intelectuais como já comentado antes, ligados de alguma maneira aos CPCs e ao ISEB aproximam-se almejando induzir, através de suas canções e do teatro, ritmos que representassem e sacralizassem a memória cultural brasileira ou nacional, utilizando dessas mensagens em prol da revolução.

A pesquisa mostrou-me que há uma aproximação clara da inter-relação do CPC, criado no Rio de Janeiro, e do Movimento Popular de Cultura (MCP) - como era chamado o CPC em Pernambuco - com apresentações de peças e debates políticos na Universidade Federal do Ceará, as trocas de experiências culturais desses centros populares e seus fundadores e mesmo levando a fundação do CPC em Fortaleza. É notório também o convívio e a influência do fazer teatro engajado, da montagem do grupo *Opinião* e do Arena e seus diretores, atores e teatrólogos com jovens estudantes e candidatos a teatrólogos cearenses. Mas, será que houve algum tipo de relação da busca do nacional-popular na música entre os artistas cearenses?

Em Fortaleza, os artistas imbuídos também desse espírito cultural-transgressor e revolucionário movem-se e fazem-se, com suas especificidades, no *Grupo Cactus*. O Jornal Gazeta de Notícias de 17 de novembro de 1965 trazia algumas informações interessantes sobre o grupo. “O Grupo “Cacto” [sic] conjunto de vanguarda da bossa nova em nossa terra, gravará este mês na ORGACINE,<sup>138</sup> um compacto. Patrocinando a gravação, o diretor daquela gravadora, Sr. José Gurgel”<sup>139</sup>. Detalhando também a importância de Olga Paiva. “A nova componente do “Cacto” é a estudante Olga Paiva, que toca muito bem piano, principalmente música clássica, mas agora aderiu àquele grupo musical-folclorista, de tanto talento e

<sup>138</sup> ORGACINE era um estúdio de gravação musical em Fortaleza, no qual as gravações eram realizadas ao vivo.

<sup>139</sup> O GRUPO “Cacto” conjunto de vanguarda da bossa nova em nossa terra, gravará este mês na ORGACINE, patrocinando a gravação o Sr. José Gurgel. **Gazeta de Notícias**, GN estudantil. Fortaleza, 17 nov. 1965, p.7.

cultura”.<sup>140</sup> O mesmo jornal ainda elogia a capacidade do grupo e da importância da nova aquisição, revelando a informação dada de outra componente, Iracema Gonçalves. “O aludido grupo estará fazendo apresentação no dia 3 de dezembro na paróquia Santa Luzia, a convite da Segunda dama do Estado”<sup>141</sup>.

Nota-se na reportagem a afirmação do grupo como conjunto de vanguarda da Bossa Nova no Ceará. De fato, os artistas entrevistados diziam-se inspirados em sua maioria pelas canções do rádio dos anos 1940 e 1950, ou seja, por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Silvio Caldas, Francisco Alves, Altemar Dutra dentre outros. Entretanto, Rodger dizia-se inspirado nas letras e nas dissonâncias do estilo musical difundido pela “Santíssima Trindade” da Bossa Nova: João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, ao passo que os artistas surgidos em fins dos 1960, além das canções dos anos 1940 e 1950, teriam sido inspirados pelos *rock’n roll* e pelo mimetismo melódico das guitarras da Jovem Guarda, como Ednardo, Belchior e, especialmente, Fagner.

Como todo artista ou grupo musical busca o registro com a gravação de suas canções, no entanto, não se verificou em seus depoimentos qualquer referência ou intenção em relação ao desejo de gravação. A Sociedade Henrique Musical Henrique Jorge e o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno formavam, como ainda formam, o Conservatório, músicos dedicados à música clássica como Olga Paiva e Mércia Pinto. Todavia, numa cidade pequena como Fortaleza, o estudo de música clássica e a posse de um piano em casa era privilégio de uma minoria.

Outra questão que nos chama a atenção é o fato de o Grupo Cactus realizar um teatro musical político apresentando-se não apenas na capital como também em cidades do interior e, um ano antes do golpe civil-militar, ter sido convidado pela Segunda Dama a apresentar-se em um evento religioso.

D’Alva Stela era professora, maestrina e coralista. Organizou junto com o maestro Orlando Leite o I, II e III Festival de Música Popular Cearense, na Concha Acústica da Universidade Federal do Ceará em 1965. No I Festival, os dois homenagearam, na primeira noite, o compositor e maestro Lauro Maia; na noite seguinte, o músico, compositor, arranjador e maestro maranhense radicado no Ceará, Luiz Assunção e na, terceira noite, os novos músicos e candidatos a artistas. A professora D’Alva Stela assim nos contou: “No

---

<sup>140</sup> Op. cit., p. 7

<sup>141</sup> Id.Ibidem, p. 7

festival, o Grupo Cactus era considerado a mais nova agremiação de canto aqui em Fortaleza, e eles eram muito arrojados, muito modernos. No terceiro dia, foi justamente o lançamento oficial do Grupo Cactus. Esse grupo foi muito importante”<sup>142</sup>.

Apesar da pouca documentação encontrada sobre o *II Festival de Música Popular Cearense*, segundo o Jornal Gazeta de Notícias<sup>143</sup> de 19/11/1966, o evento ocorreu nos dias 25, 26 e 27 de novembro do ano de 1966, sob a organização do maestro Orlando Leite e do pianista José Artur de Carvalho devido a problemas de saúde de D’Alva Stela. No jornal Gazeta de Notícias de 16.10.1966, encontrei uma matéria a respeito do cantor e compositor engajado, Geraldo Vandré e representante no nacional-popular da música brasileira naquele momento em Fortaleza. Uma semana antes, Vandré participara em São Paulo, na TV Record, do *II Festival da Música Popular Brasileira*, de caráter competitivo e com premiações. Sua canção com Théo de Barros, *Disparada*, interpretada por Jair Rodrigues empata em primeiro lugar com a canção de Chico Buarque de Hollanda, *A Banda*, interpretada por Nara Leão. Vandré acabou sendo o premiado com a “Viola de Ouro” e mais 15 milhões de cruzeiros.

Foi neste jornal que encontrei, pela primeira e única vez, uma referência ao Grupo Universitário de Teatro e Arte (Gruta) como órgão cultural do DCE da Universidade Federal do Ceará e responsável pela vinda de Vandré a Fortaleza. A atenção recai, sobretudo pelo fato de nenhum dos entrevistados sequer ter feito algum tipo de referência sobre a estadia desse artista no auge de sua fama na cidade.

Nessa tentativa de “resgatar” [grifo meu] e de reelaborar uma música genuinamente “nacional” e “popular”, Geraldo Vandré aproximou-se do violonista Théo de Barros - tido para ele, naquele momento, como o maior tocador de viola do Brasil. Vandré disse ao jornal “pretender dedicar-se exclusivamente à música popular como meio de comunicação com o povo para o desenvolvimento do patrimônio cultural brasileiro”.<sup>144</sup> Portanto, não são à toa as várias composições elaboradas por Vandré e Théo de Barros com fins ideológicos, tanto que o artista fez questão conversar com os estudantes do Gruta na tentativa de convencê-los a realizarem esse tipo de experiências artísticas na cidade.

---

<sup>142</sup> STELA. Entrevista feita com D’Alva Stela em sua residência. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 15 fev. 2006, p.1.

<sup>143</sup> Festival de Compositores. **Gazeta de Notícias**. Fortaleza, 19 nov.1966, p.9.

<sup>144</sup> Geraldo Vandré em Fortaleza. **Gazeta de Notícias**. Fortaleza, p.1, 16 out.1966.

Relevante é observar que mesmo após o golpe civil-militar de 1964, já em 1966 o jornal tenha concedido algum tipo de espaço a uma entrevista relativamente longa aos padrões da época com sua foto na capa e permitindo-lhe expressar suas ideias a respeito de “viola” e “política”. No que se refere a “viola”, Vandr  relatou que havia especializado suas composi es tomando como base a música de viola do interior de São Paulo, Rio Grande do Sul e Santa Catarina mesclada com as recorda es auditivas do tempo em que viveu no Nordeste. Admitindo ainda ao Jornal, “a existência de um amplo campo de a o no setor da música de viola, especialmente musical que tem uma imensa possibilidade de refletir o povo em seu espírito e suas aspira es fundamentais”<sup>145</sup>. E, em rela o   política e as afirma es dos elementos culturais do povo brasileiro, relatou o seguinte: “(...) considero a cultura como afirma o de uma popula o ansiosa por uma maior participa o consciente e efetiva na vida de meu país”.

  perceptível em seu discurso a concep o de um fazer musical - inspirado nas modas de viola do interior do sudeste e do sul do país e das can es populares nordestinas de Pernambuco onde passou sua infância - em can es de melodias simples que expressavam, contudo, genuinamente a “verdadeira música brasileira”, da qual o povo entendia. Se, para os atores e teatrólogos engajados, o teatro deveria ir ao encontro do povo com textos fáceis e esquetes com apresenta es rápidas de fácil entendimento, para os músicos, os cantores e os compositores engajados, a música deveria possuir melodias e acordes simples com letras imbuídas de narrativas, as quais pudessem falar a língua do povo, serem compreensivas, serem envolventes e “conscientizassem” o povo da sua condi o de miséria.

Geraldo Vandr  foi levado, pela turma do Gruta, ao Conservatório Alberto Nepomuceno. Chegando l  Vandr  foi apresentado a D’Alva Stela que o recepcionou no sofá da entrada do teatro enquanto o Gruta e sua turma reuniam-se no ambiente da sala. Segundo D’Alva Stella, ao ser apresentada a Vandr , ele teria feito um ar de desdém ao referir-se, ‘ih! Professora do Conservatório!’ D’Alva não se intimidou com a recep o do famoso artista, logo retrucando: “Quando você fez *Disparada*, eu achei interessante a forma melódica circular que você deu. Aí, ele olhou para mim e disse: ‘Ah! Ela   professora do conservatório da Universidade, mas não   chata, não!’ Ele pegou o violão, tocou e cantou para mim muita coisa”<sup>146</sup>.

---

<sup>145</sup> Op. cit., p. 1

<sup>146</sup> Id.Ibidem, p. 8-9

Na palestra, na sala do teatro onde se encontrava o pessoal do Gruta, Geraldo Vandré foi apresentado por D’Alva Stela, a qual, disse-me ter feito o seguinte comentário envolvendo música e política.

Olha se vocês quiserem fazer uma revolução musical não com arma nem com tiro. Olhe poucas pessoas entendem o que a sua *Disparada* está armada no primeiro tom da Igreja, só tem dois acordes, porque é ré menor e o dó maior, ré, dó, ré, dó, aí, ele disse: ‘Ela sabe! E eu disse: “Eu sei”’<sup>147</sup>.

O encontro e o diálogo de D’Alva com Vandré é muito rico ao revelar que artistas, como ele, envolvidos pelo ideário nacional-popular e a simplificação musical das composições com poucos acordes, possibilitaria em suas letras (palavras geradoras) um ambiente popular, que levaria a uma fácil sedução e compreensão por parte do povo. Por outro lado, D’Alva Stela percebe a beleza numa canção de letra forte com apenas dois acordes, mas por ter uma formação musical clássica e, por ser bastante religiosa, crítica a utilização da música como instrumento de sedução para o envolvimento político.

De fato, segundo Arnaldo Daraya Contier, “A antinomia música nacional/música universal tornou-se o ponto nodal das principais polêmicas afloradas entre compositores, historiadores, críticos intérpretes, durante as décadas de 1920 a 1950”<sup>148</sup>. Na efervescência cultural daqueles fins da primeira metade do século XX, os intelectuais envolvidos pelas ideias disseminadas com a revolução burguesa francesa em fins do século XVIII e pela revolução socialista russa na segunda década do século XX, “agregavam as noções de “música revolucionária”, “arte engajada”, “música independente” à temática sobre o “nacional” e o internacional no campo artístico”<sup>149</sup>.

Não pretendo fazer uma simplificação da História da Música desse período histórico, todavia, revelar a importância da inserção dessa arte musical como propaganda política nos meios de comunicação de massas, ou, se quiser, como se referia Theodor Adorno, na indústria cultural como tema relevante de discussão e pesquisa para os historiadores de plantão. Historicamente, a referência, trata-se da “segunda” Carta Aberta que pode ser considerada como o primeiro manifesto assinado por Camargo Guarnieri, em dezembro de

---

<sup>147</sup> Id.Ibidem, p. 8-9

<sup>148</sup> CONTIER, A. D. **Memória, História e Poder: A sacralização do Nacional e do Popular na Música (1920-50)**. *Revista de Música*, São Paulo (1). 5-36 maio 1991, p. 5.

<sup>149</sup> Op. cit., p. 5.

1950, acenando ao lado do nacionalismo musical, no contexto do início da Guerra Fria, com discussões acirradas entre matizes ideológico-políticos e técnico-estéticos, em disputa pela memória e disputa pelo poder, segundo Contier, entre “liberais-democratas e pelos socialistas-stalinistas”.

O movimento musical de vanguarda dos anos 1920 e 1930 e o emprego de técnicas por compositores como a politonalidade, a polirritmia e ruídos na elaboração das canções foram considerados pelos simpatizantes dos regimes autoritários (fascismo, nazismo e socialismo) como o símbolo da decadência. O Estado totalitário, de viés fascista e nacionalista, rompe com as teorias liberais individualistas e socialistas. O Estado corporativo fascista utilizará a música como uma função cívica, educativa e símbolo da “unidade nacional”. Para alcançar essas efemérides tomou medidas político-culturais, tais como: instituiu um concurso oficial de óperas e corais; o ensino orfeônico nas escolas primárias e secundárias e criou a primeira Universidade de Música na Itália, identificando o *duce* como amante da arte musical e difundido as óperas italianas em companhias percorrendo vários países, dentre eles, o Brasil.

Na Alemanha, antes da ascensão do nazismo, a república de Weimar (1919-1933), havia desenvolvido experiências significativas no ambiente artístico envolvendo artistas como A. Schoenberg, Kurt Weill, Thomas Mann, Bertold Brecht, dentre outros. Arnold Schoenberg contratado para o Conservatório de Berlim baseia seus pressupostos no ponto nodal de uma concepção estética de escrever música como uma necessidade interior. Hanns Eisler, discípulo de Schoenberg, diante da crise econômica inflacionária que se abatia sobre o povo alemão, no início dos anos 1920, especialmente o ano de 1923, e o acirramento dos problemas sociais e políticos, passa a fazer severas críticas à música do mestre acusando-a de elitista. Eisler, então, simpatizante do marxismo-leninismo, engaja-se em alguns movimentos populares. Segundo Contier:

(...) O compositor ensinou música para os operários junto à Associação para a cultura musical popular. Em 1925, fortemente influenciado pela concepção sobre a função social da música, Eisler passou a se opor, com tenacidade, à noção de “arte pela arte” defendida pelos simpatizantes do formalismo. Para ele, a técnica musical não deveria fechar-se em torno de si mesma, mas servir à difusão de ideias libertárias<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> Id.Ibidem, p. 8-9

Após a primeira Guerra Mundial, a economia alemã vivenciava uma onda inflacionária, quando sua moeda, o Marco, virava papel sem qualquer valor se comparada ao dólar.<sup>151</sup> Diante da crise e da possibilidade de a Alemanha aproximar-se do ideário socialista, os Estados Unidos investiram na economia alemã.<sup>152</sup> De fato, a economia daquele país cresceu entre 1924 e 1929. Com o *crack* da Bolsa de Nova York e com o fim dos investimentos externos, o transtorno da economia é visível com a incrível inflação, o desemprego, os assaltos multiplicam-se e os abrigos noturnos ficam superlotados.

Diante desse quadro desolador, Eisler aproxima-se de Brecht e compõe trilhas sonoras para peças teatrais engajadas, como “*A Decisão, A Mãe*, ou para o cinema, *Kuhle Wampe* de 1932. Nesta fase de engajamento político explícito, procurou conciliar a linguagem musical moderna com a temática política, almejando atingir um “público hipotético”, ou seja, a classe operária alemã”<sup>153</sup>.

O nacional-socialismo alemão passa a entender e qualificar o modernismo como o simbolismo de uma arte degenerada. Então, passa a destacar a conceptualização biológica da superioridade da raça e, assim, identificar a República de Weimar como degenerescência social e cultural alemã. Para tanto, seria necessário extinguir os símbolos políticos da decadência - o parlamentarismo, a democracia e o marxismo, e, na cultura, principalmente, na música desqualificar as experimentações metodológica e estética dos compositores A. Schoenberg e K. Weill e, desse modo, os compositores, os quais tratavam em suas criações de temas dos mitos, do nacionalismo e do romantismo alemão, como Richard Wagner e Richard Strauss foram recuperados pelos ideólogos nazistas.

Assim, “a música, concebida como uma arma de propaganda do regime, deveria simbolizar a “harmonia”, a “tranquilidade”, evitando-se assim transmitir uma mensagem de “crise” ou de “desequilíbrio social”<sup>154</sup>. Para incutir no “povo” o ideal germânico (do nacionalismo e do romantismo) seria conveniente modificar o valor estético da música, optar pelo sistema tonal (simples) em detrimento de acordes dissonantes, tidos como

---

<sup>151</sup> A crise econômica alastrava-se, e a inflação ficava fora de controle: se no fim da guerra a relação marco – dólar era de 4 por 1, no início de 1923 ela desce a 7 000 por 1 e descamba, no fim desse ano, a 130 bilhões de marcos por um dólar. In: LENHARO, A. **Nazismo**: “O triunfo da Vontade”. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 1991, p. 21.

<sup>152</sup> Através do Plano Dawes, os Estados Unidos e a Inglaterra injetaram vultosa quantia (20 bilhões de dólares em empréstimos), e a economia alemã voltou a florescer. Aumentaram as ofertas de emprego e os salários voltaram a subir. Op. cit., p. 22

<sup>153</sup> Id.Ibidem, p. 9

<sup>154</sup> Id.Ibidem, p. 10

conceptualização subversiva e de pouco entendimento para o povo. Em sua análise, Contier constata que “o Estado autoritário italiano, apesar de seu comprometimento com alguns intelectuais futuristas, não elaborou e nem propôs um projeto econômico a ser instituído no campo cultural”<sup>155</sup>.

Ao contrário do fascismo italiano sem um projeto cultural, o Partido Nacional Socialista Alemão (NSDAP), possuía um projeto cultural artístico musical e cinematográfico elaborado e classificava como decadente as manifestações artísticas de vanguarda como “arte judia” e “bolchevique”.

As discussões - a guisa do nacionalismo alemão e italiano - no Brasil com as devidas especificidades aconteceram nas décadas de 1930 e 1940, particularmente, a partir do Grupo Música Viva, em 1938, envolvendo críticos de arte, compositores e historiadores na cidade do Rio de Janeiro em suas publicações pela Revista Música Viva. Ainda que vivenciando um “fascismo” autoritário no governo varguista de 1937-45, o Grupo Música Viva com o apoio de jovens intelectuais pretendia por fim, de certa forma, ao padrão estético artístico predominante e que era dominado pelo nacionalismo modernista de Heitor Villa-Lobos - representado como o grande patrono do nacionalismo na música brasileira de uma formação e interesses de uma elite burguesa.

Arnaldo Daraya Contier interpreta que os textos sobre a História da Música do Brasil elaborados nos anos 30 e 40, não apresentavam grandes contradições. Em certo sentido, para ele, “(...) os autores apoiavam-se nas mesmas concepções de ‘evolução’, ‘dependência cultural’ e de ‘progresso’ e simbolismo pelo ‘nacional’ e o ‘popular’ na música, como uma verdade histórica ‘inquestionável’”<sup>156</sup>.

As discussões acirradas entre músicos, maestros e compositores sobre dependência cultural, “nacional”, “popular”, consciência e entendimento do povo ficou histórica com a Carta Aberta endereçada pelo compositor Camargo Guarnieri, a Hanns Joachim Koellreutter<sup>157</sup> em agosto de 1941 reflete bem as ideias antagônicas entre os

---

<sup>155</sup> Id.Ibidem, p . 11

<sup>156</sup> Id.Ibidem, p. 15

<sup>157</sup> O teórico, músico, compositor, maestro e professor alemão, Hanns Joachim Koellreutter em 1942 dirigiu-se para São Paulo, onde passou no Instituto Musical, abandonando temporariamente o ambiente fortemente romântico e nacionalista de artísticos ligados a Villa-Lobos, da cidade do Rio de Janeiro. Em 1944, retornou à capital do País, onde novamente conseguiu reunir alguns compositores e intérpretes interessados na produção musical moderna. Na realidade Koellreutter almejava promover, em nome do “progresso”, um novo tipo de arte, intimamente associada a uma determinada noção de “universalismo”. In: CONTIER, A. D. **Memória, História e**

nacionalistas e os modernistas. O desconforto e rejeição de Guarnieri com a musicalidade atonal de Koellreutter em detrimento, da compreensão do povo fica evidente ao relatar:

(...) quanta gente ao ler a sua ‘música de câmara’ vai odiá-lo. Você será recriminado e alcunhado de corruptor do gosto musical! Não há de ser nada! Agora uma confissão: cada vez que leio ou ouço uma peça atonal surge-me um problema, o do belo. Nunca pude, ainda, apesar de minha franca simpatia pelo atonalismo, sem, entretanto, praticá-lo sistematicamente, encontrar beleza nas obras escritas atonalmente. Tenho a sensação que essas obras não chegam a ser belas, acho-as profundamente **intelectuais** (grifo meu)<sup>158</sup>.

Camargo Guarnieri respeitado e valorizado pelo Grupo Música Viva e como conhecedor subjacente da técnica musical não negava o valor da estética musical elaborada pelos modernos, mas mostrava de forma consciente ou inconsciente um desconforto de ser a música compreendida por “intelectuais” e não pelo “povo”. A discussão sobre o “nacional” e o “popular” será retomada, em fins dos anos 1950 e início dos 1960, pela esquerda com os isebianos e os cepecistas.

Geraldo Vandré, depois de ministrar sua palestra no teatro do Conservatório de Fortaleza ao pessoal do Gruta, ouviu a professora e maestrina, D’Alva Stela explicar-lhe que sua música *Disparada* era tonal e composta com dois acordes e mostrando a sua simplificação. Esse tipo de composição, evidenciava a forma de uma elaboração musical e o desejo de uma produção cultural que possibilitaria uma melhor compreensão pelo povo, e, assim, ressaltaria o objetivo dos artistas de uma esquerda engajada com suas letras de mensagens revolucionárias que fossem melhor compreendidas pelo “povo”.

Em linhas gerais, deve-se saber que o Grupo Música Viva desejava pôr fim a ignorância e a incompreensão do povo a despeito das produções de música clássica. Koellreutter chegava à conclusão de ser preciso “educar” o “público comum” inserindo-o em debates a respeito da contemporaneidade musical, esperando que através de um processo educativo musical fosse possível conceber uma consciência musical, que levaria a sociedade do futuro à consagração pelo ideal da paz e da justiça social, princípios defendidos pelos marxistas.

---

**Poder:** A Sacralização do Nacional e do Popular na Música (1920-50). Revista Música, São Paulo (1): 5-36 maio, 1991.

<sup>158</sup> Id.Ibidem, p. 16

Subjacente aos anos 1940 e 1950, já no ano de 1937, matizes de intelectuais de pensamentos musical e estético, divergentes a respeito do nacionalismo musical como: Plínio Salgado, *integralista*; Mário de Andrade, *marxista* e Álvaro Salgado, *estadonovista* é emblemático.

Com o fim do regime ditatorial varguista, o Grupo Música Viva, então com maior liberdade de expressão intensificou suas atividades em diversos meios de comunicação, sobretudo no rádio. O grupo passou a realizar Festivais de Amostragens,<sup>159</sup> audições “experimentais” e, em novembro de 1946, divulgou seu manifesto, conhecido como “Manifesto 1946”, o qual continha duas problemáticas básicas: primeira, a busca permanente de uma renovação técnica estética da linguagem musical e a segunda, a luta política em prol da instauração de uma sociedade “mais justa”, conforme uma determinada interpretação do **marxismo-leninismo** e do ideal de “**revolução socialista** (grifo meu)”.

Podem ser destacados quatro objetivos como sendo os principais do “Manifesto 1946”:

1º a música como produto de uma determinada realidade social e histórica;

2º uma concepção de arte-relacionada com o materialismo histórico: “...a arte musical - como todas as outras artes – aparece como super-estrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material”. A íntima conexão entre arte e produção material baseava-se nas ideias de “evolução” e de “progresso”, ou seja, “...o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento”.

3º a **educação** como ponto nodal de um **sistema cultural**. Os redatores do *Manifesto* perceberam com nitidez que somente através de uma **política educacional** poder-se-ia modificar o “gosto estético” dominante entre o público e, além disso, formar novas gerações consoante novos critérios técnico-estético e políticos: “...apoiará qualquer iniciativa em prol da **educação não somente artística, como também ideológica**; pois não há arte sem ideologia”. Enfatizou-se, neste trecho, a relação entre a técnica da produção musical e a técnica da produção material. Por essa razão, propôs-se “...a substituição do **ensino teórico-musical** baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas...”.

4º o utilitarismo na música em oposição à noção de “arte pela arte”, ou do chamado “formalismo” ou “arte pura”. Esse ideal fundamentava-se no princípio da “**arte-ação**” (...).<sup>160</sup> (grifos meus)

<sup>159</sup> São festivais de exibição em conservatórios, em festas de fim de ano em escolas e Universidades (públicas e privadas) ou patrocinados também, por empresas privados e públicas geralmente sem que haja vencedores ou vencidos e não remunerados.

<sup>160</sup> Id. Ibidem, p. 18

Para o “Manifesto 46”, deve-se esclarecer que a música, como qualquer outra concepção artística, seria um reflexo, ou seja, como parte da superestrutura derivada da economia. Entende-se, pois, que a *ação* do artista estava vinculada às condições materiais (ao meio para que assim pudesse “florescer”); negava-se, assim, o caráter individual, do saber fazer, da diferença na formação de cada artista.

Raymond Williams, assim como outros pensadores, irão se opor à concepção marxista do materialismo histórico, da arte apenas como reflexo da base material. De minha parte, o paradigma Weberiano da *Ação Social* sobre a compreensão explícita melhor o sentido das questões envolvendo arte e política nesta pesquisa. Max Weber, por exemplo, reconhecia a importância do estruturalismo marxista. No entanto, rejeitou o materialismo histórico e a luta de classes como explicativo para as ações humanas. Weber acreditava que as ideias e valores tinham o mesmo impacto nas mudanças sociais. Sem desprezar os valores teóricos do materialismo histórico e da luta de classes e da ação dos indivíduos modeladas pelos Fatos Sociais, respectivamente de Karl Marx e de Émile Durkheim, inspiro-me, no entanto, no pensamento Weberiano, o qual defendia que: “(...) as motivações e ideias humanas eram as forças por detrás da mudança – ideias, valores e crenças tinham o poder de ocasionar transformações. (...) as estruturas da sociedade eram formadas por uma complexa interação de ações”<sup>161</sup>.

Ao que parece, os intelectuais, músicos, compositores, maestros e jornalistas que inicialmente flertavam mais ao lado do nacionalismo atonal e sob um viés de uma arte elitista e burguesa, em meados dos anos 40, voltam-se mais a uma percepção de esquerda. Percebem a necessidade de um sistema educacional não apenas estético, mas ideológico, de um conhecimento e não de uma “arte pela arte”, ou seja, de uma arte utilitária, política para a ação.

Dito de outra maneira, o sentido de uma elaboração teórica e estética musical, aconteceu de forma tardia entre os intelectuais marxistas. Já nos anos 1930, A. Jdanov, envolvido e seduzido pelas ideias do stalinismo passou a fazer uma ferrenha perseguição à arte criada por artistas ditos excepcionais, ou seja, ao “individualismo pequeno burguês”. Para ele, o fazer artístico deveria estar necessariamente vinculado aos interesses sacralizados pelo Partido Comunista do estado socialista. Assim, em agosto de 1947, com respaldo de Stalin e do aparelho soviético, realizou uma ampla reforma do Partido Comunista, e, sobre a música

---

<sup>161</sup> GIDDENS. *Sociologia*. 4ed. Porto Alegre: Artmed, 2005, p. 33

realista (clássica), defendia alguns princípios, tais como: “o emprego do atonalismo não ortodoxo e do sistema tonal, na originalidade ligada à pesquisa da música popular (melodia, ritmos), na concepção de “cultura popular” enquanto divulgação das obras produzidas almejando conquistar as massas”<sup>162</sup>.

Como dito, antes, não pretendo alongar-me ou fazer um resumo sobre a História da Música, seus intelectuais, estudiosos, críticos, jornalistas, músicos, maestros e compositores. Contudo, procuro explicitar e fazer-me entender na valorização da música ou da canção como ideologia política e estética a partir dos anos 1960, ou seja, esclarecer e fazer com que o leitor entenda a atuação das instituições no campo da produção cultural e nas transformações ocorridas no mercado de bens culturais e da indissociabilidade da condição material das famílias, colégios e práticas educacionais dos sujeitos recrutados como professores, artistas e intelectuais.

Em meados dos anos 1950, com a invasão da indústria fonográfica e cinematográfica norte-americana no mercado brasileiro os ideólogos (intelectuais, historiadores, professores e jornalistas), se voltam a uma perspectiva de independência do colonialismo ainda, para eles, vivenciado pelo Estado brasileiro em relação ao imperialismo estadunidense.

Objetivando o fim desse vínculo com a indústria cultural e econômica dos Estados Unidos, o governo de Juscelino Kubitschek incentivou, com seu programa nacional-desenvolvimentista, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), do qual participavam intelectuais e professores como Hélio Jaguaribe. Os isebianos tentavam explicar o subdesenvolvimento do Brasil e propor a caminhada para o crescimento deste.

Deve-se, no entanto, admitir a diversidade de interpretações dos seus componentes e dos seus estudos sobre o Brasil. Um de seus integrantes, Vieira Pinto, defendia o nosso atraso cultural pela teoria do reflexo, de que a nossa consciência de nação era apenas o reflexo do reflexo, ou seja, da cultura estrangeira. Vieira, por outro lado, compreendia a inevitável assimilação da inteligência colonial das ideias que aconteciam no mundo naquele momento sem que houvesse um pensamento crítico por parte dessa elite. “(...) Não se poderia,

---

<sup>162</sup> Id.Ibidem, p. 25

a rigor, considerar o pensamento vigente como alienado (...). Só agora temos condições para proceder, com caráter crítico, a denúncia de alienação”<sup>163</sup>.

Nelson Werneck Sodré também integrante do ISEB sustentava o termo transplantação para explicar a alienação da elite brasileira no decorrer do período colonial. Sodré, G. Ramos e especialmente R. Corbisier desenvolvem críticas aos estudos e aos ensaios de Paulo Prado, Retratos do Brasil, de Plínio Salgado, Filosofia da Revolução, de Sérgio Buarque de Holanda, Raízes do Brasil e de Gilberto Freyre, Interpretação do Brasil. Segundo sua interpretação, seriam pensamentos que expressavam os interesses da cultura dominante. A respeito da interpretação da cultura brasileira desses estudos, Sodré, Ramos e Corbisier denunciavam: “A ociosidade, o devaneio, a preguiça, o verbalismo, a subserviência, a cordialidade, o pacifismo, antes de serem as expressões da “substância” do homem brasileiro seriam, isto sim, traços e aspectos do comportamento alienado”<sup>164</sup>.

Mas a diversidade de formações políticas e intelectuais dos pensadores do ISEB não levaria a uma unidade de pensamento, como no caso de Nelson Werneck Sodré, nacionalista do exército e do Partido Comunista e no do desenvolvimentista, Hélio Jaguaribe. Segundo o historiador Rui Matinho Rodrigues em seu livro, *Os Intelectuais* que segundo ele, essa diversidade geraria intrigas, conflitos e rupturas no grupo, ao relatar:

Hélio Jaguaribe relativizava o nacionalismo e levantava a tese da necessidade de uma política nacional e eficaz para os investimentos estrangeiros. Foi o bastante para que se desencadeasse um movimento pela sua expulsão e para que o ISEB “abandonasse a reflexão teórica e se dedicasse somente ao trabalho militante.” Roland Corbisier e Guerreiro Ramos encabeçaram esse movimento, que fracassou, sendo a iniciativa derrotada por um voto. Mesmo assim, houve modificações nos estatutos do ISEB e depois disso saíram do citado instituto, além de Hélio Jaguaribe, Roberto Campos, Hélio Burgos Cabral, Ewaldo Correia Lima e Anísio Teixeira<sup>165</sup>.

De forma sintética, para os isebianos, os países dominantes seriam detentores não só do poder econômico, mas cultural. A elite dominante colonial seria, em certo sentido, a porta voz da elite estrangeira ao importar os produtos de consumo já acabados, pois, “ao importar (...) o cadilac, o chiclete, a coca-cola e o cinema, não importávamos apenas objetos e

<sup>163</sup> TOLEDO, C. N. **ISEB: fábrica de ideologias**. São Paulo: Editora Ática, 1977, p. 84.

<sup>164</sup> Op. cit., 85

<sup>165</sup> RODRIGUES, R. M. **Os Intelectuais**. Fortaleza: Edições UFC, 2013, p. 126.

mercadorias, mas também todo um complexo de valores e de condutas que se achavam implicados nesses produtos”<sup>166</sup>.

Como historiador, faço algumas reservas à afirmação contundente de Daniel Pécaut de que o Movimento de Educação de Base (MEB) seria em tudo assemelhado ao Movimento de Cultura Popular (MCP). Por outro lado, concordo com Rui Martinho Rodrigues ao afirmar que “Paulo Freire, mentor do MCP, retomaria os temas do ISEB, aderindo ao voluntarismo e ao evolucionismo ‘etapista’ ou ‘faseológico’”<sup>167</sup>. Aceito o fato de que há aproximações do pensamento da esquerda nos fins dos 1950 e início dos 1960, com as ideias difundidas sobre o nacional e o popular pela direita nos anos 1930 e 1940 como se constata na afirmação de Rui Martinho Rodrigues.

O MEB e seu irmão siamês, o MCP, reproduzem fielmente os traços presentes nos demais movimentos da intelectualidade brasileira, desde a AIB, passando pelo PCB até o ISEB: (I) sincretismo confuso; (II) o cientificismo autoritário, seja sob a denominação de “elaboração mental superior”, opostas às “maioridades ocasionais”, seja sob o rótulo de “consciência crítica”, como à época do pensamento isebianos, dos CPCs ou do próprio MEB; (III) o nacionalismo, figura onipresente em todos os movimentos da intelectualidade brasileira; (IV) o uso do nome povo – como anteriormente se invocava a nação. A única especificidade dos arautos do desenvolvimento, e especificamente dos movimentos populares como o CPC, o MEB e o MCP foi a invocação e exaltação da **cultura popular** (grifo meu)<sup>168</sup>.

No entanto, faço também reservas ou pontuações, às afirmações de Rui Martinho Rodrigues a respeito dos termos: “siamês”, “arautos do desenvolvimento”. Contudo concordo que o “nacionalismo” e o “uso do nome do povo” sempre foi utilizado como bandeira pela intelectualidade não só brasileira como internacional com já comentado antes, sobre a utilização da música no fascismo e no nazismo, como também não concordo com o termo “única especificidade dos arautos do desenvolvimento” para os movimentos de esquerda elencados, até porque, como já explicitado ao longo do texto, suas experiências de ensino, organização, formações acadêmicas e artísticas, e vivências deixaram marcas dentro e fora da própria Universidade. E, por fim, aceito integralmente a afirmação de Rui Martinho de que a especificidade mais importante desses movimentos populares como o CPC, o MEB e o MCP foi mesmo à invocação e exaltação da cultura popular.

---

<sup>166</sup> Id.Ibidem, 86.

<sup>167</sup> Op. cit., p. 132.

<sup>168</sup> Id.Ibidem, p. 133-134.

Caio Navarro de Toledo, em seu livro, *ISEB: fábrica de ideologias* percebe a fragilidade teórica dos isebianos, ao tentarem explicar as múltiplas relações sociais pelas determinações econômicas, não admitindo qualquer hipótese a respeito das práticas culturais ou ideológicas. Como consequência das posições dos isebianos sobre a homogeneização do econômico e a não aceitação de uma autonomia relativa das práticas culturais dos países periféricos, Toledo chega à seguinte conclusão: “Não houve, por parte do ISEB, uma pesquisa mais sistemática e rigorosa do patrimônio cultural brasileiro do passado, uma vez que este seria, na sua quase totalidade, ‘repositório, exclusivo, de servidões intelectuais’”<sup>169</sup>.

Naquele momento, os intelectuais isebianos seriam os elaboradores de um projeto de desenvolvimento para o país, o qual só seria viabilizado pela tomada de consciência do povo. De modo geral, os isebianos concebiam, como fator determinante para a valorização da consciência nacional, o rompimento com a política de exploração econômica e cultural do imperialismo, remanescente dos Estados Unidos. Se os intelectuais isebianos inspiravam-se no marxismo, os cepecistas do início dos anos 1960 buscavam inspiração na concepção leninista e, diferentemente, dos isebianos voltam-se à cultura, especialmente ao teatro e a música para aproximarem-se do povo.

Analisando as entrevistas, os jornais e dialogando com os intelectuais (historiadores e sociólogos), Marcos Napolitano, Marcelo Ridenti e, no caso, especialmente com Contier, percebe-se que a preocupação tardia da esquerda brasileira a respeito do envolvimento partido-artista-povo, talvez seja reflexo de uma posição tomada pelo Jdanovismo soviético, mas que antes já havia sido tomada, como já comentado antes, nos anos 1920, 1930 e 1940, pelos ideólogos intelectuais de direita da Alemanha, da Itália e do Brasil.

Foi assim que, a partir do início dos anos 1960, especialmente, envolvidos pelas ideias dos isebianos e, em 1961 com o surgimento do CPC, músicos como Geraldo Vandré e Carlos Lyra e arranjadores (maestros) como Edu Lobo, aproximaram-se de teatrólogos como Gian Francesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, dentre outros, interpretes e intelectuais almejando, “implícita ou explicitamente através de suas canções (...) e ritmos sacralizados de uma memória genuinamente *brasileira* ou *nacional*: violão, frevo, urucungo,

---

<sup>169</sup> Id.Ibidem, p. 87.

moda-viola, algumas práticas revolucionárias, a partir de suas mensagens”<sup>170</sup>. E, devido ao caráter polissêmico, o “nacional-popular” foi reivindicado pela esquerda naquele tempo, sob ângulos diversos, segundo Contier: “a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador e etc”<sup>171</sup>.

Diante dessa discussão, busquei averiguar se houve aproximação da música composta em Fortaleza nos anos de 1960 do equacionamento musical “nacional” e “popular” elaborado por Geraldo Vandré, Carlos Lyra ou Edu Lobo. Ao analisar os nomes e temas tratados pelas canções compostas e cantadas nos festivais de música em Fortaleza, percebe-se não ter havido, tal preocupação por parte dos compositores cearenses.

Ao indagar Fausto Nilo a respeito desse equacionamento “nacional” e “popular” e da origem do que se convencionou classificar de “música universitária cearense” - como gosta o pesquisador da música e memorialista Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez - Fausto disse-me que, apesar de ser da mesma geração, Edu Lobo teria sido anterior ao pessoal do Bahia, do Ceará e de Recife e teve como mérito ter feito uma ponte com o pessoal da Bossa Nova e do Nordeste. Embora não fosse nordestino, por ter pai pernambucano, passava as férias em Recife, assim foi que se aproximou de poetas nordestinos como, o baiano, Capinam. A origem da “música” tida como “popular cearense”, produzida no início dos anos 1960, teria suas bases, nas palavras de Fausto Nilo, em:

(...) O Edu Lobo monta as bases daquilo que vai dar na nossa música. Ele mistura coisas locais de Recife, de Salvador e de um som mineiro com Milton nascimento, que vai dar na nossa música. (...) Porque o Edu fazia música para teatro de protesto e fazia canções muito sofisticadas e coisas de inspiração nordestina. Então, eu acho a nossa música tem componentes locais, componentes de influência de Edu Lobo e componentes de Bossa Nova. Porque esses primeiros, Rodger Rogério e Petrúcio Maia... e eu como influenciador, eu não tocava e nem compunha, mas nós éramos ligados à Bossa Nova radicalmente.<sup>172</sup>

Entendo que o depoimento de Fausto Nilo não fornece uma interpretação definitiva a respeito do que ficou conhecida como música universitária ou “música popular

<sup>170</sup> CONTIER. **O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (os anos 60)**. Revista Brasileira de História. São Paulo. vol. 18, nº 35, 1998, p. 14-15.

<sup>171</sup> Op. cit., p. 14.

<sup>172</sup> NILO. Entrevista feita com **Fausto Nilo**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 24 jul. 2002, p. 16-17.

cearense”. Por outro lado, evidencio, neste movimento, a concepção de uma “arte engajada”, “nacional-popular” proposta pela esquerda, que teria sido assimilada em Fortaleza, inicialmente por Rodger Rogério e Petrucio Maia, os componentes do Grupo Cactus. Note-se, porém, que a música produzida em Fortaleza, a partir daquele momento, era uma espécie de mimetismo de elementos musicais da música pernambucana e baiana, transmitida pelo “refinamento” musical de Edu Lobo, muito mais do que Geraldo Vandré.

De fato, o reitor Edgard Santos da Universidade da Bahia nos idos dos anos 1960 provocou um verdadeiro “renascimento cultural baiano” e, por que não dizer uma verdadeira revolução estético-musical, e fortíssimo movimento cultural diverso em Salvador contratando intelectuais, professores, compositores como o conhecido maestro Hanns Joachim Koellreutter, o maestro suíço Ernst Widmer e o violoncelista Anton Walter Smetak,<sup>173</sup> dentre outros, os quais influenciaram alunos como Gilberto Gil e outros mentores do Tropicalismo como Caetano Veloso, o piauiense Torquato Neto mais tarde do Movimento do qual participaram também Tom Zé, Capinam, Rogério Duprat, Gal Costa, Maria Bethânia dentre outros.

---

<sup>173</sup> Escola de Música foi um dos principais eixos na modernização da Universidade Federal da Bahia. Sua fundação ocorreu em 1954, durante a gestão revolucionária do reitor Edgard Santos. Com o primeiro nome de Seminário de Música da Bahia, a Escola promoveu durante quase duas décadas uma renovação completa no repertório musical baiano. Dodecafonismo, serialismo, obras de John Cage, Arnold Schoenberg e Pierre Boulez eram introduzidas aos alunos pela didática de seu diretor, o renomado maestro alemão Hans Joachim Koellreutter. Seus ensinamentos, sua vasta bagagem musical e cultural e seu contato in loco com as vanguardas musicais européias deram a Koellreutter a possibilidade de inaugurar um novo tempo na música erudita – e popular – da Bahia. Um dos primeiros intelectuais europeus convidados diretamente pelo reitor Edgard Santos a compor o quadro de professores da renovada UFBA, Koellreutter permaneceu à frente da Escola de Música entre 1954 e 1963. Ao sair, passou o cargo para o maestro suíço Ernst Widmer, do Conservatório de Zurique. Widmer permaneceu longo tempo vinculado à Escola de Música, fazendo parte da cena erudita baiana e nacional. Apesar de não ser um vanguardista nato como Koellreutter, sua presença foi fundamental para a continuidade do espírito de liberdade e experimentação da Escola. Ao lado dos dois maestros europeus, outro músico suíço ajudou a formar o tripé vanguardista da música erudita baiana. Anton Walter Smetak, que era violoncelista e artista plástico, trabalhou intensamente durante esse período, deixando como legado aos músicos baianos uma obra ampla e complexa. Em 1957, após conhecer o maestro Hans Joachim Koellreutter e tocar violoncelo em um concerto vanguardista com ele, foi convidado pelo mesmo para fazer parte da Escola de Música da UFBA. Smetak aceitou o convite da universidade, onde lecionou e trabalhou por doze anos. Na UFBA, Smetak passou a dedicar-se à pesquisa musical, cujo foco era a criação de seus instrumentos musicais inovadores. Batizados com nomes como vina, vau, violão em microtom e araras, tais instrumentos são verdadeiras obras de arte. Suas pesquisas se davam na sua oficina, localizada no subsolo da Escola de Música. No final da década de sessenta, já com a saída de Edgard Santos e Koellreutter, Smetak passou a atuar em novas frentes musicais. Sua oficina recebia com frequência as visitas de músicos e jovens intelectuais. Dois anos depois, seu atelier começou a ser freqüentado por Gilberto Gil, Rogério Duarte, Tuzé de Abreu, Djalma Corrêa entre outros, selando a reconhecida influência de sua obra nos músicos e intelectuais do tropicalismo. O Seminário – depois Escola – de Música da UFBA foi fundamental para a formação de toda uma geração que, como Caetano Veloso, Tom Zé e Gilberto Gil, aprendeu em suas aulas e na convivência cotidiana com os professores a buscar permanentemente a inovação estética e as novas informações que estão disponíveis na música contemporânea. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/avant-garde-na-bahia/musica>. Acessado em: 15 abr. 2014

A respeito do Cactus, Augusto Pontes relatou que era um grupo fora da universidade formado por estudantes de música e secundaristas, que realizava jograis. E segundo ele: “O Cactus era um grupo de apresentação teatral formado por quatro ou seis pessoas. Inclusive o Rodger que depois veio para o CPC. O Petrúcio Maia também era do Cactus e veio para o CPC. A Iracema Melo, as irmãs Olga e Alba Paiva”<sup>174</sup>.

Na documentação e nas entrevistas descobri um número bem maior de integrantes do Cactus: Petrúcio Maia, Olga Paiva, Iracema Melo, Renato César (que tocava bateria) Nonato Freire, Zé Humberto, João Falcão e Lourdinha Martins. Além disso, o grupo montava peças, fazia recitais, declamava poesias e *show* musical no Teatro Universitário. Segundo Rodger: “No Teatro Universitário, a gente apresentava, de terça a domingo, a peça *O Tamanho do Defunto*, dirigida pelo Zé Humberto e a casa era cheia diariamente”<sup>175</sup>. As apresentações do Cactus vergaram e passaram a fronteira de Fortaleza realizando espetáculos em Crato e Juazeiro. No Crato, por intermédio de uma rádio, Rodger ouviu pela primeira vez falar de tropicalismo. Todavia foi justamente na “Cidade da Luz” que Rodger conheceu o gosto da “guerra ideológica” da repressão instalada pelos militares em 1964 e o escuro, ao ser preso em 1966, ficando nove dias incomunicáveis. Sobre isso nos relatou o seguinte:

Eu fiquei como elemento de alta periculosidade, numa cela. Foi muita pressão psicológica; de duas horas da tarde às nove da noite. Eles me interrogaram sobre o repertório do show. Sobre o que eu lia; perguntaram sobre poesia, literatura, música e envolvimento de pessoas. Queriam saber o nome das pessoas que eu liderava no meu bairro. Eles me perguntavam: ‘fulano é comunista?’ E eu respondia com sarcasmo: ‘do mesmo jeito que o senhor é.’ O Augusto Pontes dizia: “as músicas do Rodger não dá nem para fazer um craque alemão”<sup>176</sup>.

A prisão de Rodger tinha outro motivo. Ele havia ajudado um estudante secundarista a fazer uma manifestação no Departamento de Física, os militares achavam que os estudantes universitários estavam liderando os estudantes secundaristas e que Rodger seria o tal líder.

---

<sup>174</sup> PONTES. Entrevista feita com **Augusto Pontes**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 26 mar. 2003, p. 14.

<sup>175</sup> ROGÉRIO. Entrevista feita com **Rodger Rogério** em sua residência. Entrevista concedida Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 2 jun. 2002, p. 3.

<sup>176</sup> Op. cit., p.3

Em suas reminiscências, Fausto Nilo se refere ao Cactus como grupo que surgiu dentro da Universidade trazendo à tona de forma interessante os nomes dos integrantes e a marcação do elenco no palco do espetáculo, relatando-me o seguinte:

Eu sempre brinco dizendo: que o Petrúcio fazia o papel do Marcus Valle, o Rodger, fazia o papel do Carlos Lyra, O Sérgio Costa com o copinho na mão, fazia o papel do Vinícius de Moraes e a Iracema era a Nara Leão. Quando eu vi, confesso que fiquei morrendo de inveja, eu achei fantástico<sup>177</sup>.

Para Fausto Nilo, a cena artística local do que acontecia em termos de arte, era muito precária, se comparada à cena artística efervescente e original do que acontecia em Recife e em Salvador. Em seus depoimentos, pela timidez ou autocrítica, pelas leituras filosóficas e de arte ainda como secundarista, causava-lhe certa dificuldade se envolver e encarar movimentos artísticos como o proposto pelo Cactus. Analisando hoje, para ele, tudo que havia acontecido aqui não passou de um mimetismo, subjacente à Bossa Nova.

No primeiro espetáculo após a prisão, o Grupo Cactus fez uma apresentação no Teatro Universitário sem a presença de Rodger. No entanto, mantiveram seu banco e o violão no palco. Ao final do show, apresentaram os músicos e, apontando para seu lugar vazio, apresentaram-no criticando, assim, a repressão, a censura e a prisão do amigo. Fausto Nilo contou que, ao ver a cena, ficou emocionado e chegou mesmo a ter inveja do grupo.

Os depoimentos, as evidências e os documentos levaram a crer que, mesmo os mais velhos, envolvidos pelo ideário de uma “arte engajada”, difundida pelo ISEB e CPCs como Aderbal Júnior e Rodger (amante da Bossa Nova), teriam ficado bastante envolvidos pelo Tropicalismo, pelo seu caráter anárquico, político, irreverente e estético-musical compostos com arranjos bem elaborados pelos maestros de formação erudita, Rogério Duprat, Damiano Gozzella e Júlio Medaglia.

Quando em 1968, Aderbal foi trabalhar na Rádio Assunção, e com a ajuda de Augusto Pontes na estrutura da programação, ouvi de Aderbal o seguinte: “Quando eu fui trabalhar na rádio, eu disse: ‘Eu vou fazer a primeira rádio tropicalista do Brasil. Para tanto

---

<sup>177</sup> FAUSTO. Entrevista feita com **Fausto Nilo**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 25 jul. 2002, p.7.

mudei o nome da rádio, mas de fantasia. Os locutores estavam determinados a dizerem: ‘Tropicalismo Assunção’”<sup>178</sup>.

Mas, sobre esse ponto, Augusto Pontes era irredutível. Ouvi dele afirmações desse tipo: ‘De toda a produção, artística e cultural da época, o Ceará teve uma evasão maior. Os cearenses eram muitos, era um álbum duplo’. Em verdade, Pontes concebia o “Pessoal do Ceará” como uma efervescência cultural mais organizada e numerosa, ao integrar teatro, artes-plásticas e música, e não poupava palavras fosse onde estivesse, em entrevistas de rádio e conversas de bares era sempre enfático: “Nós somos anteriores ao Caetano Veloso e ao Gilberto Gil. Quando eles começaram lá, nós já atuávamos aqui; nós os trouxemos - os tropicalistas - aqui”<sup>179</sup>.

Afora, o seu discurso um tanto quanto “bairrista”, já que outros movimentos culturais aconteciam simultaneamente em Universidades do Sul, do Sudeste e do Nordeste com direito a discussões após documentário e cinema engajados, nos cineclubes, audições de música, discussões políticas dentre outras; inclusive como o já citado, sobre a efervescência da Universidade da Bahia.

Com o apoio do DCE e da amizade do seu presidente, Homero Castelo Branco e amigo de Torquato Neto, ambos piauienses, com o Núcleo de Estudantes Universitários do Piauí (NEUP) com sede na Avenida da Universidade, o grupo *Nós, Por Exemplo* e não os “tropicalistas” como os entrevistados em suas memórias costumam expressar (Gilberto Gil, Capinam e Torquato) sem a presença de Caetano envolvido em um festival aportaram em Fortaleza, em outubro de 1967, no início do movimento Tropicalista, apresentaram-se no auditório da Faculdade de Direito da UFC.

---

<sup>178</sup> FREIRE-FILHO. Entrevista feita com **Aderbal Freire-Filho**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 16 jan. 2003, p.17.

<sup>179</sup> PONTES. Entrevista feita com **Augusto Pontes**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 20 out. 2004, p.3.

**Figura 6 - Faculdade de Direito**



**Fonte:** <https://www.google.com.br/faculdade-de-direito-da-ufc-comemora-110-anos-de-fundacao>. Acesso em: 14 mai. 2014

Gilberto Gil depois de um show em Fortaleza em 2007, disse-me ter cantado usando um chapéu de vaqueiro e que não apenas tocou, mas parava, discutia política com os alunos, interferia nos debates acalorados sobre posições políticas de grupos de estudantes e tocou muito. O secundarista Raimundo Fagner então presente no show de 1967, disse-me certa vez ter bebido muito do conhecimento e dos acordes do violão de Gil e, em entrevista relatou-me o seguinte:

Baiano em Fortaleza mesmo foi o Piti; trazido por Aderbal à participar do Festival Aqui no Canto na Rádio Assunção. Piti havia estourado na Bahia no movimento Tropicalista. Esse foi o cara que mais me ensinou violão. Eu fiquei fascinado, ele tocava um violão fantástico e eu ficava a noite toda ouvindo o Piti tocar no Bar do Anísio<sup>180</sup>. Só não gostava por que ele arranhava o meu violão todo. (...) Foi através do Piti que eu aprendi muitas das posições que eu toco ainda hoje. A gente no Ceará não tinha uma coisa mais expansiva, explosiva como o Piti. Tinha o Cirino que depois foi parceiro. Tocava um violão muito bonito, mas era um violão mais acadêmico. O Piti não; vinha com uma postura rítmica, muito em cima do violão do Gil<sup>181</sup>.

<sup>180</sup> Anísio era um acessorista do edifício Diogo, moreno e gordo que ao se aposentar em sua casa na beira da praia da beira-mar, próximo, onde hoje, localiza-se o hotel César Park. No Bar do Anísio como ficou conhecido, os estudantes, músicos, universitários e secundaristas encontravam-se para beber, tocar violão e mostrar canções novas.

<sup>181</sup> FAGNER. Entrevista feita com **Raimundo Fagner**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 25 ago. 2003, p.6.

Piti, em verdade, fez parte do grupo *Nós, Por Exemplo* e veio a convite de Aderbal para participar do festival, mas acabou não sendo o vencedor. Segundo Fausto Nilo, ele, Piti, tocava violão com uma caixa de fósforo na mão direita fazendo um *swing* que impressionava, mas arranhava o violão. Morou por uns meses em Fortaleza, fez shows e acabou sendo acometido por uma hepatite e depois de curado retornou a Bahia. Ao que parece, por ser mulato e não ser universitário ficou meio a margem e esquecido do “movimento” tropicalista.

Em suas reminiscências, Augusto Pontes diz ter havido muitas restrições aos movimentos culturais – como os debates promovidos pelo DCE na Universidade, o cineclube, o teatro, as artes plásticas e a música produzidos pelo Cactus e pelo GRUTA. Por essa razão, organizava festivais para seduzir outros jovens a participarem e, assim, surgirem outros artistas e se dizia orgulhoso dos que se tronaram mais expressivos como Belchior, Ednardo e Fagner. Relatando sobre essa questão, conta que: “quem não queria ter irmãos comportados, religiosos e talentosos como eles.” Fagner não só envolveu-se com o fazer musical baiano como também em seu primeiro disco de 1973 dividiu parceria com o grande poeta tropicalista baiano, João Carlos Capinam.

Augusto Pontes por sua capacidade intelectual, de “agitador cultural”, pela sua experiência e de aproximar-se de pessoas que podiam render outros conhecimentos; não perdeu tempo, envolvendo-se com os dois estudantes, um de Química Industrial e o outro de Medicina, respectivamente, Ednardo e Antônio Carlos Belchior. Ele vivenciava uma rede de dependências que não lhe era possível modificar e romper. A partir dessas estruturas, buscava, nesse tecido de relações, quer fosse: no ambiente da política, do teatro, das artes plásticas e da música, forças que permitissem distribuir funções aos jovens sujeitos que chegassem. As pessoas das mais diversas áreas de conhecimento da Universidade não vinham de uma situação desprovida de relações de afeto, amizade e de interesse artístico e político.

A memória coletiva, nesse sentido, possibilita um melhor mapeamento e compreensão dos interesses e significados por trás de suas *ações*. Na época, a estudante de medicina, Helena Serra Azul e o estudante de Letras, Teoberto Landim, revelam, em suas reminiscências, valiosas informações acerca da formação educativa e política na Universidade Federal do Ceará e especialmente sobre o estudante de medicina, Belchior.

Helena Serra Azul, hoje, pós-doutora, professora da Faculdade de medicina da Universidade Federal do Ceará, pesquisadora do CNPq, diretora da Associação dos docentes da UFC e também membro do Conselho regional de medicina, nasceu em Fortaleza, residindo na Avenida Bezerra de Menezes até aos seis anos de idade, quando a família se transferiu para a Rua Rodrigues Júnior, entre a Rua Costa Barros e a Avenida Santos Dumont.

No mesmo quarteirão, morava o estudante do colégio Cearense, Marcos Vale, hoje, professor do Departamento de Pesquisa de Química da Universidade Federal do Ceará. Este, em 1968, participou do IV Festival da Música Popular do Ceará, classificando-se em 2º lugar com a marcha-rancho, *Diálogo do Amor Cantante* interpretada, na época, pela estudante e violinista da Sociedade Musical Henrique Jorge, Izaíra Silvino.

O pai de Helena era um poeta autodidata, com três ou quatro livros publicados. Depois de ser alfabetizada em casa, na quarta série ginásial, passou a estudar no colégio da Imaculada, o qual só preparava para a escola normal e, desejando estudar medicina, transferiu-se para o colégio São João, no qual fez o primeiro e segundo científico. Ao ser indagada sobre onde teria estudado o terceiro ano ou cursinho, Helena refletiu:

É tão interessante a época que você está me situando. (...) O terceiro científico eu fiz no colégio Castelo. Era uma das primeiras turmas especiais para medicina. Lá, pequei como professores, o pessoal que estava sendo expulso da Universidade. Que tinham sido expulsos com o golpe de 1964. Agora lembro. Em 1964, eu estava deixando o colégio da Imaculada. No colégio São João, no primeiro e segundo ano, entre 64 e 66 já participava do grêmio escrevendo poesia no jornalzinho contra a ditadura e contra o imperialismo, eu lembro bem desses dois enfoques. (...) Aí, no terceiro científico fui para o colégio Castelo. As aulas eram à noite. Foi aí que pegamos esses professores expulsos da UFC que foram para lá e montaram esse curso<sup>182</sup>.

Poderia dizer que sua memória evidencia muito das discussões enaltecidas dos intelectuais isebianos e cepecistas contra o imperialismo e a ditadura, ainda recorrentes naquele momento. Mas, quem eram esses professores expulsos da Universidade? Helena guarda fortes lembranças dos professores, Serra (biologia) e Miguel Cunha (química), mas especialmente do organizador do curso, Milton (física), ou Miltof como o chamavam os alunos (alusão explícita à terminologia dos nomes soviéticos). Em certo sentido, para Helena, esses professores buscavam mostrar que não foram expulsos por incompetência, mas por suas

---

<sup>182</sup> SERRA AZUL. Entrevista feita com **Helena Serra Azul**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 23 mar. 2012, p. 3-4.

posições políticas e tinham orgulho de repará-los e de fazê-los passar no vestibular. “Eles passaram muitas experiências. Eles discursavam sobre a ditadura. Esses professores foram fundamentais. (...) Eu já tinha sido do grêmio. (...) Eram professores conhecidíssimos”<sup>183</sup>.

Observa-se que, no colégio Castelo, estudaram alguns alunos que, posteriormente destacaram-se na vida cultural e musical na cidade de Fortaleza como: Ednardo, Raimundo Fagner, Gilmar de Carvalho dentre outros e Belchior, que chegou a lecionar biologia naquele colégio, depois deixou a faculdade de Medicina para dedicar-se à carreira artística.

Evidencia-se, em sua memória, a importância de sua família em sua formação. O avô era poeta; o pai, advogado de formação liberal e a mãe, de formação extremamente religiosa. Em casa já ouvia as discussões do pai contra a ditadura e da mãe, que não aceitava o comunismo. Sua formação religiosa e o convívio no colégio da Imaculada favorecem a sua inserção na JEC (Juventude Estudantil Católica), no colégio São João. Na biblioteca da casa do avô poeta, teve acesso à leitura da Teologia da Libertação ao ler Teliar de Chardin. “Eu li quando era adolescente, eu li os clássicos da literatura. Agora se você me perguntar o que eu entendi, talvez algumas coisas”<sup>184</sup>.

A formação religiosa e as leituras levaram-na a participar da Ação Popular (AP) no segundo ano da Faculdade de Medicina. A AP, originada e estruturada da Igreja mais progressista, logo passou a ter uma posição mais independente voltada para a ação política. Em 1967, ela e Chico, seu namorado dos tempos de colégio São João, pertencente à Juventude Universitária Católica (JUC), um ano mais adiantado na medicina, foram convidados a participar da AP. “É quando eu entro na Universidade. O pessoal já estava organizado através da AP. Então, a nossa turma do terceiro científico; sessenta por cento do pessoal passa para medicina. A grande maioria já se conhecia do colégio Castelo, então foi a que fez mais movimento”<sup>185</sup>.

Helena foi convidada a integrar a AP por intermédio de um aluno conhecido por Júnior, hoje, hematologista, e o aluno Mariano, hoje também médico, que na época era presidente do Centro Acadêmico de Medicina. Depois, foi presidente do Sindicato dos Médicos. Boêmio e amante das músicas de Nelson Gonçalves, Mariano chegou a gravar um

---

<sup>183</sup> Op. cit., p. 5.

<sup>184</sup> SERRA AZUL. Entrevista feita com **Helena Serra Azul** na ADUFC. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 23 mar. 2012, p. 8.

<sup>185</sup> Id.Ibidem, p. 10.

CD como interprete. Nessa época, Belchior entrava na Faculdade de Medicina. Depois de estudar anatomia, à noite o Belchior tocava violão e participava da mesa da chapa do Diretório Acadêmico 12 de maio onde veio a perder na eleição para a chapa do João de Paula. O Mariano e o Fonseca pertenciam a AP, mas o Belchior apesar de participar de todos os movimentos não a integrava, “O Belchior ficava cantando em baixo das célebres mangueiras da medicina com a gente. Local que a gente chamava o território livre das mangueiras. É uma coisa muito legal, muito simbólica. Engajamos-nos no movimento estudantil e o Belchior seguiu a música”<sup>186</sup>.

Depois de participar de quase todas as passeatas entre 1967 e 1968, o casal ficou conhecido como Helena *Concentração* e Chico *Passeata*. No entanto, a repressão civil-militar, após Ato Institucional nº 5 (AI-5), os levou a fugir para a zona da mata pernambucana, quando se integraram aos camponeses ligados à Ação Popular onde passaram seis meses em treinamento. Foi assim que o casal acabou preso, torturado no DOPS de Recife. O casal foi separado. Helena ficou presa junto com as amigas, Ida e Ana Fonseca, no departamento feminino.

A pesquisa revela-se um campo aberto de conhecimento, de memórias que se cruzam e se aproximam. Outros professores da Universidade, como Oswald Barroso e Bráulio Ramalho, ambos da Universidade Estadual do Ceará, participaram da Ação Popular quando estudantes na Universidade, assim como Belchior, depois professor do ensino secundário.

Evidencia-se, assim, a importância da história oral como técnica pelas suas lembranças (seus silêncios e suas falas) de memórias e experiências, as quais pareciam desinteressantes ao olhar do observador comum. A técnica da história oral possibilitou-me descobrir e entender mais sobre a inserção de Belchior como docente de escola secundária, antes de se tornar o famoso cantor e compositor brasileiro.

O professor, doutor e membro da Academia Cearense de Letras, Teoberto Landim, deu-me, a partir de sua experiência, elementos para entender melhor a sua inserção na atividade docente, assim como a de Belchior. Em 1964, Teoberto era funcionário da União Brasileira de Serviço Postal Telegráfico (UBSPT) dos Correios, cujo presidente era o médico e professor de Universidade, José Serra, o qual, após 1964 foi interrogado no 23ª Batalhão de

---

<sup>186</sup> Id.Ibidem, p. 11.

Caçadores e, logo, cassado, tornando-se como Helena Serra Azul, professor do colégio Castelo.

Teoberto, então, aluno de Letras na sede universitária do Benfica e por sua atividade como secretário do Centro Acadêmico de Letras também foi interrogado no 23<sup>a</sup> BC no ano de 1965. Por não ser um homem de frente da esquerda e por ter um cunhado coronel do exército não sofreu retaliações ou tortura física. Em sua memória, fica claro que a sua colação de grau, em 1968, foi marcante por não ter ocorrido na Concha Acústica, mas na Secretaria da Universidade sem que houvesse o ritual acadêmico, inclusive sem a beca e sem a presença de um orador da turma e do Reitor.

A explicação de Teoberto Landim de como se tornou professor do ensino secundário é bastante peculiar, mas também revela o descaso dos diretores em relação à preocupação, à preparação e à formação de professores, que de certa forma, ainda hoje se mantém. Vale a pena a sua narração:

Eu sai do trote, quando eu passei no vestibular no começo de 65, de cabeça pelada e todo pintado. Quando me dirigia a pé para a minha casa no Monte Castelo e passava na Bezerra de Menezes e, até com vergonha de estar todo manchado, pintado, com a cabeça pelada e desarrumado; ali em frente, ao Grupo Escolar Frank Roosevelt, que funcionava o colégio Chamado Armino de Araujo, que era da SENEAC, coincidentemente estava o diretor, o professor João Alberto Barreto no portão da escola, então, muito amigo do Teobaldo o meu irmão, contemporâneo dele na política do PDT, PTB, naquela época, da eleição do Parcifal Barroso...e ele disse: “oh, rapaz, que prazer! Você passou pra que no vestibular?”; eu disse ‘passei pra Letras, eu vou ser professor de português’. E ele então, disse: “pois você já está empregado, tem uma turma aqui precisando de um professor de português jovem como você para dar aula no curso de admissão ao ginásio”. Então eu comecei a dar aula no curso de admissão ao ginásio, e um ano depois, ele me chamou pra dar aula já no primeiro ano ginasial. E assim eu fui entrando no magistério, fiquei no Armino de Araujo até 67, quando todos os professores foram transferidos quando fundaram o colégio Julia Jorge lá na Rua Azevedo Bolão. Então eu passei a dar aula no Julia Jorge. Mas eu já era funcionário público federal, eu era dos correios. Fazia faculdade de manhã e trabalhava à tarde no colégio Julia Jorge <sup>187</sup>.

Apesar do descaso do diretor em contratar um jovem sem qualquer experiência, felizmente, Teoberto Landim não só se tornou um bom professor, terminando o curso em 68, como pediu licença dos Correios sem remuneração para dedicar-se ao magistério. Em 1969,

---

<sup>187</sup> LANDIM. Entrevista feita com **Teoberto Landim**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 23 maio. 2013, p. 2,3-4.

lecionou no Cursão (pré-vestibular), pertencente a um grupo baiano localizado na rua Barão do Rio Branco em frente ao Banco do Brasil, com mais de quinze turmas a noite.

Com o sucesso, o engenheiro, conhecido como doutor Américo, organizou um cursinho no Colégio Castelo Branco tornando-se, segundo Teoberto, o modelo de cursinho que surgiu em Fortaleza. Como o mercado educacional de cursinhos era promissor, Teoberto começou a lecionar no cursinho pré-vestibular Cipam. Depois, Teoberto com alguns amigos, criaram o Equipe Pré-Vestibular, no qual chegou a ter quatro mil alunos matriculados. Ao vender a sua parte na sociedade, tornou-se professor da Universidade Federal do Ceará, doutor em Letras na Alemanha, escritor e membro da Academia Cearense de Letras.

Certo dia, como professor do pré-vestibular do colégio Irmã Maria Montenegro, e, após uma aula de véspera para a prova do Enem - na qual abordei questões envolvendo os anos 1960, a música cearense e suas interfaces com a Bossa Nova, a Jovem Guarda e o Tropicalismo - observei que a explicação chamava a atenção do supervisor do colégio, que se mostrou interessado no tema. A partir de então mantivemos uma longa conversa a respeito do regime civil-militar em Fortaleza, relatamos casos de censura, de tortura psicológica e física e sobre cultura, especialmente sobre o “Pessoal do Ceará”. O Supervisor do qual me refiro tratava-se de Teoberto Landim.

Aquela conversa ficou na minha memória, pelas concordâncias, mas também pelas discordâncias sobre as posições políticas e estéticas tomadas pelos tropicalistas e em um determinado momento por sua fala ao referir-se como Belchior havia se tornado professor.

Sentindo a necessidade em saber mais sobre a experiência de ambos como professor, percebi haver chegado a hora de entrevistá-lo. Perguntei-lhe sobre como teria sido mesmo a história dele ter convidado o Belchior a ingressar no magistério. Teoberto, assim rememorou:

(...) Eu me orgulho de ter encaminhado dois grandes professores, duas grandes figuras da nossa história hoje, devo dizer, um foi o professor Raimundo Nonato de Castro e o outro foi Belchior. O Raimundo Nonato fazia Odontologia. E eu trabalhava no Julia Jorge como professor. Um dia, o diretor Oscar Rodrigues disse-me: ‘rapaz, eu to precisando de um professor de Biologia’, e eu disse: “Eu tenho um amigo que é aluno de Odontologia e eu tenho certeza que será um grande professor”. Eu tinha uma lambreta na época, fui à casa do Nonato, levei o Nonato na garupa da

lambreta e apresentei ao diretor. E hoje podemos dizer que foi um dos maiores professores de Biologia que nós já tivemos em cursinhos e escolas de Fortaleza<sup>188</sup>.

A memória possibilita essa tessitura como uma colcha de retalho onde as emendas e as cores não fazem nenhum sentido aparentemente, mas ao utilizar-se do caleidoscópio da memória, as costuras revelam-se trilhas, as quais desembocam em vidas paralelas dando sentido à trama e à historicidade compreensiva dos sujeitos. Raimundo Nonato Soares de Castro foi meu professor no pré-vestibular e, devo confessar, ele era um fenômeno em sala de aula. E sobre Belchior, Teoberto contou-me um caso pitoresco que merece ser reproduzido:

O Belchior, que fazia Medicina. Eu o conheci um dia por intermédio de um aluno que chegou e mostrou para o Belchior umas aulas de literatura que eu estava dando. Ele, o Belchior gostou das aulas e tudo, e me mandou um livro de Camões, Os Lusíadas. Era uma edição dos Lusíadas, um volumezinho pequeno e comentado, e eu gostei muito. Então um dia, o diretor Oscar Rodrigues disse-me que estava precisando de outro professor de Biologia, porque as turmas estavam crescendo muito. E eu disse: “eu tenho outro professor de Biologia”. Eu não conhecia o Belchior pessoalmente, só de nome por intermédio de um colega dele de seminário, do convento, o professor Rosimar que já era professor de português na escola e falava muito do Belchior. Então, eu disse: “vamos chamar esse rapaz pra cá”, eu o chamei e ele foi realmente dar aula de Biologia no colégio, sem estar ainda no cenário musical. Ele continuou dando aula de Biologia na escola por muito tempo até abandonar pra ir pro Rio de Janeiro<sup>189</sup>.

O relato de Teoberto dá indicações de outros sujeitos, dele mesmo, dos espaços de memória da cidade e de Belchior ter ingressado como estudante no seminário da Ordem dos Capuchinhos localizado na Avenida Duque de Caxias em frente à Igreja do Coração de Jesus. Ouvei relatos a respeito de seu interesse em ler os clássicos da literatura levando-o a aproximar-se mais ainda da poesia facilitando-lhe na elaboração e composição de suas letras de música.

Como professor e interessado no processo de ensino-aprendizagem, digo, entre professor e aluno em sala de aula, foi inevitável a indagação de como era a relação dele Belchior como professor com os alunos e se ele tocava violão em sala. Teoberto relatou o seguinte: “Ele era muito bom e tinha um carisma muito grande com os alunos que gostavam muito dele. Ele já usava o bigode, mas não tão espalhafatoso como o que ele dedicou à vida artística, nem aquele cabelo. Ele tinha um carisma muito grande com os alunos e acho que

---

<sup>188</sup> Op. cit., p. 6.

<sup>189</sup> Id.Ibidem, p. 6-7.

ainda estava aprendendo a tocar violão”<sup>190</sup>. E sem que eu perguntasse sobre a veia poética de Belchior, enfatizou:

Veza por outra ele me levava uns textos, principalmente, porque ele era e continua sendo um grande *cordelista*. Cansou de levar textos pra mim, na sala dos professores, era muito bom poeta. Ele foi uma figura importantíssima e depois que ele foi embora eu só tinha informações, notícias. Uma vez, eu fui abrir um Seminário lá em Teresina, no Piauí. Eu estava no Hotel Luxor quando eu vi aquela equipe chegar e o Belchior foi quando eu me encontrei com ele. Ele me deu um abraço muito grande e tudo e ele me convidou para o show. Quando eu cheguei ao show, eu me sentei na primeira fila e ele fez questão de pegar meu livro, *Busca* (meu primeiro romance publicado em 83). Em uma ocasião do show, ele me apresentou como um dos grandes romancistas cearenses me chamou e abraçou no palco<sup>191</sup>.

Ouvi de outros artistas entrevistados que Belchior não só era um bom *cordelista*, mas também um grande sambista. Com uma formação educativa, por assim dizer, quase “clássica” e com tantos atributos de estilos musicais, Belchior decidiu-se pela carreira artística abandonando o curso de Medicina, enquanto Teoberto determina-se pelo magistério e, logo, pela academia.

Ao entrevistá-lo, Belchior disse-me que, em 1968, como já compunha, no intervalo da Faculdade de Medicina ia para a sombra das mangueiras e tocava violão e, por intermédio do estudante de medicina, Emanuel Melo, conheceu seu irmão, Jorge Melo, estudante de Direito (também integrante do “Pessoal do Ceará”) e, que a partir de então, a notícia de sua capacidade artística começou a se difundir pela Universidade.

Ao indagá-lo sobre como começou a tocar violão e do seu fazer musical, disse-me: “Não faço música ocasionalmente, faço música pensada e estudada. Eu sempre fui um boêmio muito fraco. Eu sempre toquei muito pouco violão e eu tinha uma certa timidez. Eu nunca fui ousado e gostava de ouvir as músicas que estavam sendo compostas”<sup>192</sup>.

Por suas atividades políticas como secretário do Centro Acadêmico de Letras, Teoberto sentiu o poder da repressão. Certa vez, na tentativa de aumentar a sua carga horária na rede de ensino estadual por haver muita carência de professores, fez a inscrição, mas, apesar da experiência profissional, não foi chamado. Porque para ser consolidada a

---

<sup>190</sup> Id.Ibidem, p. 7.

<sup>191</sup> Id.Ibidem, p. 7.

<sup>192</sup> BELCHIOR. Entrevista feita com **Belchior**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 5 abril. 2004, p. 4.

contratação, a Diretoria do Ensino de Segundo Grau, hoje, Secretaria de Educação, antes tinha que ter um documento de nada consta, da vida pregressa do indivíduo. E, como ele nunca conseguia essa certidão negativa, mesmo nunca tendo tido uma participação ou posição política mais radical, não foi contratado pelo Estado por alegarem que não tinha boas referências políticas. Ao ser indagado quais seriam essas referências políticas, disse-me: “Eu frequentava umas reuniões do Partido Comunista e cansamos de ler Che Guevara, em espanhol mesmo porque ainda não tinha tradução em português. A gente tinha esses encontros para discutir tais textos em uma casa na Rua General Sampaio, próxima ao teatro”<sup>193</sup>.

Cada um a sua maneira, pela experiência, pelo conhecimento formal e reflexões irão seguir trajetórias diferentes como a política, a luta armada, o magistério, o teatro, as artes plásticas, o cinema e a música, mas de forma imbricada relacionando-se e movendo-se de acordo com seus interesses e aptidões.

#### **4.2 Da Escola e Candidatos a Artistas e Professores da Universidade - uma análise Prosopográfica.**

De uma família de professoras (a mãe, a irmã e a avó) foi alfabetizado pela irmã de sua avó, a qual chamava de Voivozinha. Aposentada, na casa dela, à Rua Tereza Cristina em frente ao mercado São Sebastião, as professoras alfabetizavam crianças do primário. Em uma sala, dividiam as turmas em fileiras, uma do primeiro ano, outra do segundo e outra do terceiro.

Foi nesse ambiente de alfabetização caseiro que Rodger conheceu o colega Celestino, o qual mais tarde estudou no colégio Batista, além dele conheceu Mércia Pinto e Antônio José Brandão depois amigos de política, música e festivais na Universidade. Mércia Pinto tornou-se professora, pianista e participante do movimento estudantil e de festivais e Brandão, letrista, arquiteto e criador da capa do disco do *I Festival de Música Aqui* em 1968 e da capa do álbum *Massafeira Livre* em 1979 idealizado pelo cantor e compositor Ednardo e por Augusto Pontes.

Naquele tempo, em certo sentido, a educação só se tornava oficial com a aprovação no exame de admissão. Rodger Rogério cursou o terceiro ano primário no Colégio

---

<sup>193</sup> id.ibiem., p. 8.

Cearnense, ano que sofreu um atropelamento e com a gravidade do acidente teve que fazer um tratamento no Rio de Janeiro, onde finalizou o ano letivo. De volta a Fortaleza, cursou o quarto ano no Colégio 7 de Setembro. Apesar de não ser preciso fazer o quinto ano para realizar o exame de admissão, sua avó não o achando preparado ainda para o exame exigiu que fizesse o quinto ano. Segundo Rodger, com peso na consciência, porque o Exame de Admissão era pago ao colégio.

Sobre suas experiências depois do exame de admissão, relatou: “Eu pedi para não fazer a prova no colégio 7 de Setembro porque o Dr. Edilson dizia que eu não passava. Assim fiz no Cearense e passei. Fiz o primeiro ano e aprendi todas as malandragens como fumar aos 13 anos de idade, gazear aulas para jogar futebol, bater papo na Praça do Ferreira”. Foi assim que amargou a experiência de uma reprovação no primeiro ginásio. O pouco desempenho no colégio e a reprovação o fizeram sentir remorso, chegando mesmo a pedir a mãe para deixar a escola. Se eu levar em consideração a época e a sua idade, posso afirmar que seu comportamento era bastante transgressor. As transgressões, se por um lado, não lograram um bom desempenho na escola, por outro, com os papos na Praça do Ferreira fortaleceram suas experiências e observações sobre o fazer artístico.

Seu pai aviador faleceu em um acidente quando ele tinha apenas nove anos. Sem dinheiro, sua mãe foi trabalhar para conseguir concluir a faculdade, e, assim, começou a lecionar no colégio Batista como professora primária e pelo bom desempenho nas aulas, a direção concedeu-lhe meia-bolsa para o filho.

O ambiente lúdico do futebol no colégio Batista e o convívio com os bons professores que gostava seduziram o menino que cursou o colégio até o segundo científico. A respeito do ambiente e do colégio, comentou o seguinte: “Eu era louco pelo colégio Batista. Então, eu resolvi que ia ser estudioso. Não recebi nenhum castigo e ainda recebi presente de natal. Eu estudava feito louco para tirar dez em tudo; foi assim que percebi que tinha mais facilidade para a matemática do que para outras matérias”<sup>194</sup>.

Ao finalizar o segundo científico e estando apaixonado, seguiu a namorada para o Rio de Janeiro onde morou na casa de uma tia abastada. Sobre a mudança para o Rio de Janeiro, sobre sua origem, o envolvimento na política e seu processo educativo, fez o seguinte comentário:

---

<sup>194</sup> Id.Ibidem, p.1-2.

Eu não votei no plebiscito, eu votei no presidencialismo; eu já fã do Brizola, eu achava o Brizola o maior barato. O primeiro semestre do terceiro ano eu fiz no Rio, no colégio Malé Soares em Copacabana. Eu achava horrível o Rio; eu não me enturmei direito. Aquele negócio de nordestino; mangavam do meu jeito de falar, eu não gostava. Eu achava linda a cidade, mas, eu achava os colegas do colégio menino demais, muito besta. Nesse tempo eu já tocava violão. Eu disse: “eu não vou fazer vestibular aqui não. Vou fazer vestibular no Ceará”. O professor de matemática ficou injuriadíssimo [sic] e disse: ‘mas por que você quer se perder no Ceará? Aqui você tem o maior futuro. Pense bem! Você foi o melhor aluno que eu tive’. Eu fechava todas as provas dele <sup>195</sup>.

Rodger, como Aderbal Júnior, em suas reminiscências não esquecia o pleito eleitoral e claramente demonstrava o orgulho da participação e de ter ido às urnas. No caso de Aderbal, na eleição de 1960, na qual foi eleito o presidente Jânio Quadros e, no caso de Rodger suas lembranças se referem aos comícios de Brizola no plebiscito de 1963, no qual o povo decidiu-se pelo presidencialismo em detrimento do parlamentarismo; em outras palavras, pelos plenos poderes de João Goulart. Fato que para alguns pesquisadores dará início ao processo que levará ao golpe civil-militar.

O jovem cearense, ao que parece, já carregava experiências e saberes diferenciando-se em relação aos garotos cariocas pelo conhecimento em matemática e pela habilidade de tocar violão. Evidencia-se, em sua narrativa, o desprazer pelo preconceito dos colegas por ser nordestino e do desprezo de seu professor ao dizer-lhe que não deveria deixar o Rio de Janeiro pelo fim do mundo do Ceará. Sem cerimônia, apego ou amor que o contivesse, deixou a “cidade maravilhosa” e voltou ao Ceará onde finalizou o segundo semestre do terceiro ano no Liceu do Ceará em 1963. De família de educadoras e já com outras vivências no processo educativo, relatou sua passagem como estudante no Liceu do Ceará:

Aí, foi horrível. Porque nessa época no Liceu não tinha aula. O professor de matemática dava uma ótima aula, mas ele não corrigia as provas. Dava as notas de forma aleatória pela chamada dando as notas de 7 a 10. Eu fiquei louco, porque eu queria fechar as provas. O professor de química era estudante e estava estudando para o vestibular em Engenharia. Ele sabia que eu era bom em física e matemática, a gente passava a aula resolvendo exercícios dessas disciplinas. Ele dizia: ‘turma hoje a gente vai resolver problemas de física e matemática, quem não tiver interessado pode ir embora que eu dou a presença’. O Liceu era um colégio rigoroso, mas eu

---

<sup>195</sup> Id.Ibidem, p. 3.

cheguei exatamente no momento da decadência. Percebendo a decadência pensei em arranjar logo um emprego, pois se eu não passasse estaria empregado<sup>196</sup>.

Para sobreviver, conseguiu um emprego nas páginas amarelas de um catálogo telefônico onde passou a ser o único cobrador do seguro vendido pela empresa. Como cobrador, visitava os clientes usando paletó preto, gravata e pasta na mão, na qual levava também sua farda do Liceu. Ao chegar ao Liceu dirigia-se diretamente a sala dos professores para se informar quando teria prova ou se fosse à aula de um professor rigoroso para dar a presença ou de um mais rígido que exigisse a farda. Mas se fosse dia prova, segundo ele: “Eu ia ao banheiro vestia a farda e fazia a prova; depois voltava ao banheiro trocava a farda pelo paletó e voltava para a rua. Eu equilibrava o emprego de dois expedientes e o colégio de manhã”<sup>197</sup>.

A fala de Rodger Rogério remete a sua busca pela sobrevivência, contudo, traz à tona - a partir de suas experiências como aluno no colégio Batista e no Rio de Janeiro com professores que o valorizavam - a percepção e a decepção do Liceu do Ceará como escola tradicional - antes formadora de pensadores e intelectuais e de professores catedráticos que formaram a Universidade - em pleno declínio, por volta de 1964. Deve-se observar que, há menos de uma década, seus colegas e amigos do teatro e da música como Fausto Nilo têm outras memórias sobre o mesmo colégio.

Fausto Nilo, ex-professor da Universidade Federal do Ceará, hoje é arquiteto, urbanista, compositor e cantor, nasceu na cidade de Quixeramobim, interior do Ceará. Iniciou seu processo educativo em um grupo escolar. Como toda criança da época, preparou-se para o curso de admissão e com sorte teve uma excelente professora, Dona Idalba que, segundo ele, tinha uma letra inesquecível que o preparou para entrar no ginásio.

O pai de Fausto era o mais velho da prole. Aos dezesseis anos tomou gosto pela leitura após concluir o ginásio no colégio Castelo Branco retorna a Quixeramobim e casa-se. Para sustentar a família, se torna comerciante de uma pequena padaria. Segundo Fausto, “Ele tinha o hábito da leitura e minha mãe não tinha formação, apenas o curso primário, mas sabia escrever carta direitinho, organizar o texto. Além disso, meu pai na nossa casa tinha uma

---

<sup>196</sup> Id.Ibidem, p. 3-4.

<sup>197</sup> Id.Ibidem, p. 4.

bibliotecazinha”<sup>198</sup>. Por ser uma cidade muito pequena (rememorando casa por casa) em suas falas, relata a existência da pequena biblioteca de seu pai na cidade:

Ele gostava de leitura. Ele adorava o livro do Euclides da Cunha que é surpreendente, pois, ele sabia de cor vários trechos do livro por causa da casa que tinha sido onde tinha nascido o Antonio Conselheiro e, aquilo o fascinava. Então ele ficava dizendo dentro de casa os trechos dos livros coisas: Sertanejo é antes de tudo um forte, não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços do litoral e dava até impaciência por ele ficar repetindo isso e também muito da obra de José de Alencar ele citava: E tem os cabelos mais negros que as asas da graúna, aquelas coisas. Então a gente era criança e ficava ouvindo aquela história, mas ele gostava também daqueles livros americanos traduzidos<sup>199</sup>.

A respeito da preparação pesada no curso de admissão, Fausto Nilo lembra dos exercícios incansáveis de caligrafia, mas com orgulho dos livros, Nova Seleta e a Crestomatia, os quais estudava no interior do Ceará e que eram adotados em todo o Brasil e a base inicial de suas leituras. Na tentativa de comprovar a importância e a adoção dos seus livros didáticos nacionalmente, se lembrou de ter sido o entrevistador do cantor e compositor, Waldick Soriano para o filme produzido pela atriz Patrícia Pillar.

Nas entrevistas na casa dele, eu descobri eu descobri que o Waldick Soriano também estudou pela Nova Seleta e pela Crestomatia e me chamou muito a atenção, porque ele não falava errado. Eu notei outras coisas, ele tinha um dicionário Aurélio bem usado em cima da mesa, e ele falava corretamente, sem esses erros comuns que as pessoas cometem de concordância. Um dia eu perguntei para ele onde ele tinha feito o exame de admissão. E ele me falou que foi no interior dele e, que a professora obrigava a fazer muito ditado e que estudava nos livros, Nova Seleta e da Crestomatia. Aquilo me emocionou, e eu me identifiquei e talvez isso explique também porque a música popular, dos anos 40 e 50, são feitas por pessoas simples, mas sempre com os textos razoavelmente corretos, acho que a escola pública era bem razoável. Acho que sim, mesmo pessoas do Rio de Janeiro, negras que moravam no morro, quando escreviam, escreviam de maneira direitinha.

Segundo Fausto Nilo, os alunos do Liceu tinham procedência em sua grande maioria do interior. Em Fortaleza, eram oriundos da classe média, pois, para eles os alunos da elite estudavam no colégio São João e no colégio Cearense. Como procedente do interior, nos contou:

---

<sup>198</sup> NILO. Entrevista feita com **Fausto Nilo** em seu escritório. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 9 maio. 2012, p.3.

<sup>199</sup> Op. cit., p. 3.

(...) foi super mais importante entrar no Liceu do que entrar na Universidade em termos proporcionais. Ou foi talvez a conquista mais importante da minha juventude foi quando eu vi o meu nome entre os liceístas. Então, era um colégio muito rigoroso feito o Pedro II no Rio de Janeiro <sup>200</sup>.

Orgulhava-se também da alta qualidade dos professores como os fundadores da Universidade Federal do Ceará. Ao entrar no Liceu, percebeu passar por uma espécie de convergência diversificada de jovens da maior atividade cultural e intelectual de Fortaleza, inclusive em relação à atividade na política e nas grandes lideranças das mobilizações estudantis e também nas discussões envolvendo a educação no Estado.

Foi também no Liceu que surgiu a oportunidade de entrar no mundo das artes. Apesar de admirar os catedráticos professores do Liceu como sábios e incríveis [Sic] não se fez de rogado em satirizar em um desenho um professor de matemática que morava em Maranguape e que lhe pareceu estranho, segundo ele, ainda sendo muito criança, o professor usar “um chapéu antiquado, um paletó antiquado”.

Certo dia o diretor, Hugo Lira, entrou em sala para fazer uma preleção de trabalhos artísticos, Fausto Nilo muito tímido não se pronunciou. Um colega pegou o seu desenho e mostrou ao diretor que olhando o desenho depois da preleção perguntou quem era o aluno Fausto. Suas reminiscências de infância, no Liceu, nos permite analisar o cotidiano dos professores, ao contar: “(...) Eu pensei que seria expulso, quando ele me levou na sala dos professores que na verdade localizava-se em um quiosque na pracinha dentro do colégio onde os professores tomavam café e liam jornal no intervalo” <sup>201</sup>. Segundo Fausto Nilo, o desenho passou de mão em mão e eles rindo e comentando sobre o seu talento quando o diretor perguntou ao menino de “Quixeramobim” se ele tinha mais desenhos e Fausto entregou-lhe vários desenhos guardados dentro de um livro e os professores ficaram admirados com as paisagens e cenas de rua de Fortaleza.

Segundo Fausto, ao vê-los o diretor disse: “Olha nós discutimos e achamos que você tem muito talento e nós vamos arranjar um curso para você. Eles inventaram que eu ia para o Rio de Janeiro estudar no Pedro II, na escola de Belas Artes, o sonho de uma vida

---

<sup>200</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>201</sup> Ibidem, p. 11-12.

desde os tempos de Quixeramobim, ir ao Rio de Janeiro, a realização de uma vida”<sup>202</sup>. Naquela noite, segundo ele, não dormiu. Depois de um tempo sem obter resposta, encorajado pelos amigos, ele foi falar com o diretor a respeito do curso no Rio de Janeiro.

Diante da resposta do diretor de não ser possível cumprir a promessa, o diretor chamou-lhe à janela e disse: “Você vai fazer um curso com o artista Zenon Barreto aqui do outro lado da praça, naquele bangalô, vou lhe mostrar, tá vendo ali, vai começar amanhã, já dei seu nome, você vai fazer um curso lá toda tarde”<sup>203</sup>. Zenon Barreto tornou-se conhecido artista plástico em Fortaleza.

Apesar da frustração de não ter ido, aos quatorze anos, estudar na Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, Fausto frequentou o curso por um mês. Segundo ele, a timidez o havia atrapalhado, pois Zenon Barreto fazia observações e elogiava o desenho de todo mundo, “mas ele nunca ia na minha prancheta, porque eu não tinha coragem de dizer: professor olha aqui o que eu fiz e pensava será que esse cara não vê que eu tô desenhando melhor que essa turma”<sup>204</sup>.

Não pretendo a partir desta narrativa da experiência de Fausto Nilo com o desenho e com as artes plásticas, ainda no Liceu do Ceará, justificar nenhum tipo de “determinismo” ou de “predestinação” de um garoto para as artes. A função de um historiador deve ser de neutralidade, e no caso de tentar mostrar que a formação de um artista quase sempre, inicia-se antes de sua inserção na universidade, ou seja, no ensino primário e secundário, como quase todos os alunos, professores e artistas entrevistados. Contudo, busco evidenciar que tais experiências foram utilizadas, assimiladas e re-apropriadas no decorrer de suas vidas, no caso do Fausto Nilo, na arquitetura e na música.

E sobre a cultura, no que se refere à música, ressaltou inclusive que os primeiros a participarem do chamado “Pessoal do Ceará” haviam estudado no Liceu como ele, Belchior e Augusto Pontes. É claro que Fausto refere-se ao Liceu do Ceará de meados dos anos 1950, não os vivenciado por Rodger em meados dos anos 1960. De fato, suas experiências com o fazer cultural tem lugar no Liceu quando ao entrar em 1957 conheceu seu companheiro de turma, Cláudio Pereira. Quando interrogado sobre a sua experiência cultural nos 1950 na

---

<sup>202</sup> Ibidem., p. 11-12.

<sup>203</sup> Id. Ibidem, p. 11-12.

<sup>204</sup> Id. Ibidem, p. 12-13.

escola, dos amigos e com a música, especialmente da Bossa Nova, Cláudio Pereira foi enfático:

Nós fizemos um jornal, 'O Alvorada' para fazer crítica de música e de cinema era uma coisa de sala de aula. O jornal era datilografado manualmente na máquina do meu pai com palavras erradas. Era o meu lazer de sábado e domingo, para sair na segunda. Depois, teve a revista Ideia”<sup>205</sup>.

Ainda segundo Fausto, no Liceu do Ceará convergia muitas pessoas interessantes da cidade, mas em sua memória, em 1964, aos vinte anos, era apenas um prédio antigo sem o *glamour* que tinha antes, como o Pedro II. Fausto entrou no Liceu do Ceará aos treze anos, na 1º série ginásial. Por ser precoce, Pereira emprestava-lhe uma literatura mais filosófica com a leitura de Sartre. Em 1960, quando Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir estiveram no Brasil,<sup>206</sup> Fausto permaneceu de plantão na feira do livro umas duas horas observando o casal autografar os livros. Apesar de muito calado e muito tímido, frequentava o clube de cinema para assistir ao cinema francês e ao cinema novo. Fausto orgulha-se de ter sido um dos poucos leitores que, apesar do pouco dinheiro, compraram a revista *O Senhor* com 16 anos.

---

<sup>205</sup> PEREIRA. Entrevista feita com **Cláudio Pereira**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro no Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura. Fortaleza, 5 fev. 2003, p. 7-8.

<sup>206</sup> O casal de filósofos franceses Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir estimulados pelo colega, o escritor brasileiro Jorge Amado realizaram uma série de visitas e palestras em vários Estados brasileiros e a convite do reitor Martins Filho estiveram em Fortaleza em 1960.

**Figura 7 - Simone de Beauvoir, reitor Martins Filho e Jean-Paul Sartre (da direita para a esquerda).  
Palestra na Universidade Federal do Ceará.**



**Fonte:** Arquivo Raimundo Elmo de Paula Vasconcelos.

Mas afinal, qual a origem dessa curiosidade, desse desejo de conhecimento de um menino vindo do interior do Ceará? Essa curiosidade iniciou-se em sua cidade por intermédio de seu pai. Como ele era dono de uma padaria, de três em três meses vinha a Fortaleza para comprar trigo. Aproveitava também as viagens para se divertir nas casas noturnas próximas ao hotel Bitú localizado em frente à catedral. Após o divertimento não esquecia a compra dos livros para alimentar o hábito da leitura cujo conhecimento o levava a exigir dos filhos uma pronúncia perfeita da língua portuguesa. Também comprava os jornais importantes que circulavam na época em Fortaleza como o jornal *Unitário* e o *Correio do Ceará*. Além dos livros e do jornal, seu pai ouvia muito a rádio Nacional e a rádio Tamandaré, levando o menino Fausto ouvir mais as músicas e a ter mais informações da cultura de Pernambuco e da Bahia do que propriamente de Fortaleza.

Além dos livros, das conversas, do rádio, o trem que passava em Quixeramobim foi um grande elemento de comunicação, pois havia nele um vagão como uma espécie de vagão-restaurante, no qual, segundo ele, “um senhor chamado Edimilson, lhe vendia a revista

*O Cruzeiro* com uma parte de esporte ilustrado sobre futebol e comentários de seu time predileto, o Clube Vasco da Gama”<sup>207</sup>.

Por intermédio desse senhor vendedor do trem e do serviço de autofalantes da cidade, teve contato com outras audições musicais. “Aí, a gente subia para comprar os discos da Dora Ney, da Ângela Maria que eram as cantoras de sucesso da época”<sup>208</sup>. E sobre a importância do trem, o qual trazia cultura, comentou o seguinte:

Esse senhor que levava os filmes para serem exibidos nas salas de cinemas das cidades do interior quando retornava os recolhia. A esse cara, eu devo grande parte dessas provocações de imaginar outros lugares para viver, com outras oportunidades, principalmente essas as quais eu ouvia muito falar como o cinema em Fortaleza, que a tela era muito grande e que os filmes eram mais modernos<sup>209</sup>.

Naquela época, as famílias de classe média e uma parte da elite planejavam os destinos dos seus rebentos. Ao finalizarem o ensino primário, seus destinos já eram traçados para o estudo do curso do ginásio e do científico. Alguns meninos seguiam para o colégio interno dos padres em Baturité ou em Aracati e outros que tivessem alguma parentela seguiam para Fortaleza como foi o caso de Fausto.

Eu não queria ir para o colégio interno. Eu reagi um pouco a isso por conta da influência desses meus amigos que vinham e eu levei esse problema para casa um dia na hora do jantar, porque tinha um menino lá que a mãe tava fazendo um enxoval, com a mala para levar, aquilo tudo, as roupas, fiquei com uma inveja danada daquela história, aí falei e foi surpreendente, porque meu pai que era o homem, digamos assim, o homem mais urbanizado, que tinha vindo de Fortaleza para o interior, e minha mãe que era sertaneja, fora de lá, eles tiveram opiniões diferentes, ela apoiou e disse que ia fazer um esforço para mim vir e ele não, discordou disse que eu ia ficar lá, que a vida de todo rapaz era para trabalhar no comércio, que eu ia ter um dia que ter, um ponto comercial e um balcão. Você tem que ir para o balcão<sup>210</sup>.

A determinação do menino franzino em conhecer a cidade grande, mas sem abandonar ou esquecer os saberes vividos foi importante para o seu fazer-se no ensino secundário, na Universidade e como profissional da arquitetura, pois carregava o interior e o

---

<sup>207</sup> Id.Ibidem, p. 4-5.

<sup>208</sup> Id.Ibidem, p. 4-5.

<sup>209</sup> Id.Ibidem, p. 4-5.

<sup>210</sup> Id.Ibidem, p. 5.

aprendizado da cultura sertaneja consigo; as audições das músicas no serviço de autofalante da cidade, as músicas interpretadas pelas cantoras nos discos devem ter tido importância em sua formação musical levando-o a ser um letrista consagrado na Música Popular Brasileira. Além disso, esse contato ainda menino com a *sétima arte* pode o ter levado a integrar o cineclube no departamento de Arquitetura em meados dos anos 1960.

Ricardo Bezerra, compositor e hoje professor do Departamento de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará, entrou na Universidade em 1968. As suas reminiscências no início dos anos 1960 sobre o departamento de Física é que este era muito atuante com o professor do Departamento de Física da Universidade, Dedé Evangelista e com seu aluno Rodger Rogério e entre 67 e 68. O departamento de Arquitetura, segundo ele, funcionava 24 horas por dia e 365 dias por ano, pois além do cineclube tinha muitos encontros e festas regadas a cachaça, tira-gosto de seriguela e caju toda sexta-feira e, assim, como se divertiam viravam a madrugada trabalhando.

Seu primeiro contato com a música foi em sua residência a qual possuía um piano de cauda e depois no colégio Cearense. Entre 1966 e 1967 foi, como bolsista morar nos Estados Unidos, na Califórnia, a poucos quilômetros da efervescência cultural de São Francisco onde presenciou a explosão social do movimento *hippie*. Inspirado pela cultura *hippie* e suas canções libertárias e da Bossa Nova naquele país, especialmente difundidas pelo cantor e compositor brasileiro Sérgio Mendes, fez sua primeira composição com um colega da escola, David Ings que tocava violão e compôs a música e Ricardo elaborou a feitura da letra. Sobre seu cotidiano na Universidade norte-americana e a música brasileira, Ricardo Bezerra relatou: “Essa canção foi a minha primeira parceria. Eu tocava violão na escola e gozava de muito prestígio. Eu me orgulhava de ser brasileiro e faturava um pouco em cima das canções do Sérgio Mendes e saí de lá tocando Bossa Nova”<sup>211</sup>.

Nos Estados Unidos, envolveu-se com a música, as experiências e a cultura da estética *hippie* – roupas toda rasgada, sandália, calça *jeans*, bolsa tira-colo, cabelo grande e muitos colares no pescoço. Sua mãe não o repreendeu, inclusive deu jeito de conseguir calças boca de sino em Fortaleza, a despeito dos olhares atravessados de alguns transeuntes. Contou-nos ainda que: “No avião de volta dos Estados Unidos fiz outra música, mas bem ufanista que

---

<sup>211</sup> BEZERRA. Entrevista feita com **Ricardo Bezerra**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 19 jul. 2004, p. 6.

não quero nem me lembrar. Entrei na Universidade e, logo soube do festival e inscrevi duas músicas. Foi nesse festival que conheci o Fagner”<sup>212</sup>.

Ricardo Bezerra entrou para a Faculdade de Arquitetura exatamente no início das agitações do movimento estudantil de 1968. Como tocava violão e pela sua estética, foi bem recebido pelos colegas que frequentavam as rodas de violão e o cineclube no departamento e arquitetura como Fausto Nilo, Brandão, Aderbal Júnior, Rodger Rogério, Dedé Evangelista, Petrúcio Maia, Cláudio Pereira, Augusto Pontes dentre outros.

O jornal Gazeta de Notícias trouxe, no dia 9 de dezembro de 1968, a seguinte manchete: Eliminatórias do “Festival Aqui” terminam amanhã. Verificando as 1ª e 2ª eliminatórias constataram-se os participantes. O I Festival de Música Popular Aqui foi idealizado por Aderbal Júnior e Augusto Pontes na Rádio Assunção e realizado no Auditório da Rádio Assunção (Antigo Colégio Jesus, Maria, José) em dezembro de 1968. Ricardo participou em parceria com Luis Fiúza com a canção, *A História de um Rapaz que Olhou para os Balões e Perdeu as Meninas de Vista*.

Devo registrar ainda a participação do professor do departamento de Física, Dedé Evangelista, nesse festival com duas canções *Tempo de Ciranda* e *Encabulada*, em parceria com Braguinha (já falecido), e do ex-aluno de física de Dedé, agora, também professor do departamento de Física, Rodger Rogério, com as canções, *Andante* e *Esquina Predileta*, ambas de sua autoria.<sup>213</sup> Note-se que a canção de Ricardo Bezerra e Rodger Rogério, *Esquina Predileta*, integraram o disco do festival, considerado o primeiro disco do que se poderia chamar de “Música popular Cearense” ou de “Música Universitária Cearense”.

Os compositores, músicos e interpretes participam de festivais competitivos pelo prêmio, mas também para ampliar as amizades, as parcerias e ter visibilidade no mercado fonográfico e midiático, almejando o sucesso. Foi assim, o estreitamento da amizade de Ricardo com o secundarista, Raimundo Fagner, e as parcerias de sucesso como nas canções: *Sina* de Fagner, Ricardo e Patativa do Assaré; *Cavalo de Ferro* de Fagner e Ricardo e *Manera Fru Fru*, *Manera* de Fagner e Ricardo, canção esta que intitulou o primeiro disco de Raimundo Fagner.

---

<sup>212</sup> Op. cit., p. 6.

<sup>213</sup> Eliminatórias do “Festival Aqui” amanhã. **Gazeta de Notícias**. 9 dez. 1968, p. 11-12.

Dedé Evangelista, doutor em física, hoje aposentado e depois convidado pela Universidade a integrar a equipe da *Ceara da Ciência* localizada no Benfica, contou-me que Rodger era um aluno de física, muito dedicado. Rodger Rogério chegou como Fausto a morar na Universidade vários meses com armários, roupas, sapatos e discos. A Universidade possuía vários espaços como a sala de ar-condicionado e o gabinete dos professores onde tinha um sofá. No diretório, tinha dormitório com duas camas tipo beliche.

Se por um lado, a Universidade e seus espaços permitiam uma convivência e uma sociabilidade que extrapolaram o seu entorno, chegando mesmo aos lares, aos saberes, aos fazeres de uma cidade ainda tão pequena, por outro, não só possibilitava o saber formal - de certa forma produzido por poucos intelectuais da cidade - como também potencializava as relações de uma cidade de bairros distantes e sem muita infraestrutura. Tudo isso tornava esses jovens alunos e artistas em novos intelectuais possibilitando-os a pensarem e se articularem, mas, sobretudo fazerem reflexões.

Dedé Evangelista morava próximo à Igreja de Fátima e em sua casa possuía um piano de cauda, onde muitos desses jovens universitários candidatos a artistas frequentavam, como: Rodger, Petrúcio Maia, Ricardo Bezerra, Raimundo Fagner, Braguinha dentre outros. Segundo o professor Dedé Evangelista: “Eu e o Rodger a gente se encontrava muito. Ele tocava violão, assim como o Braguinha. No começo, ele mesmo fazia as letras, mas se mostrava muito satisfeito. Eu comecei a interferir e o processo era muito aleatório às vezes eu dava a letra e vice-versa”<sup>214</sup>.

Foi em um desses encontros em sua residência o início da feitura da composição *Quatro Graus*, parceira do secundarista Raimundo Fagner com o professor Universitário Dedé Evangelista. “*Quatro Graus*, eu fiz a letra e ele, Fagner, fez a música. Eu dei a letra e ele fez a música. *Quatro Graus* fala, mais ou menos, de Fortaleza, não exatamente; mas era sobre a localização e as coisas que a gente fazia na época. Todo mundo queria sair daqui”<sup>215</sup>. Sem que o professor Dedé soubesse, Fagner já morando no Rio de Janeiro inscreveu a canção, *Quatro Graus* no VII Festival Internacional da Canção Popular em 1972. Selecionada pela organização do festival, Fagner a interpretou no Maracananzinho, na 1ª eliminatória, e foi selecionada para a final.

---

<sup>214</sup> EVANGELISTA. Entrevista feita com **Dedé Evangelista**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, 20 jul. 2004, p. 2.

<sup>215</sup> Op. cit., p. 6.

Ao entrevistar o professor e pesquisador Dedé Evangelista na Seara da Ciência, indaguei-o sobre suas composições e os festivais que participou, tive uma alegre surpresa como pesquisador. Ele interrompeu a sua fala dizendo, olha aqui ao meu lado o Marcos Vale também participou daquele contexto e também dos festivais. Foi uma grande surpresa, pois se tratava do participante, Marcos Vale do *IV Festival da Música Popular do Ceará* realizado entre novembro e dezembro de 1968 o qual participou com a canção, *Diálogo do Amor Cantante*.

Em meu entendimento, esse festival parece revelador para a música “dita cearense”, pois nele surgiram novos nomes que irão colocar a música produzida na cidade no cenário musical fonográfico nacional como Antônio Carlos Belchior que participou com a canção, *Espacial*; Jorge Melo com a canção *Cai o Pano* e os secundaristas, Raimundo Fagner e Marcus Francisco com a canção vencedora, *Nada Sou*.

Marcos Vale estudou no colégio Cearense e teve como colegas, Ricardo Bezerra e o hoje, grande pianista, Antônio José Forte, que na época já impressionava no colégio com sua musicalidade. Segundo Marcos Vale: “A gente tinha uma banda chamada *Verdes Mares* ou conjunto, como era conhecido na época. E esse conjunto começou com Antonio José, depois ele saiu não sei por qual motivo. Ai, os pianistas que sobraram foram eu, o Ricardo Bezerra e o Gustavo Silva”<sup>216</sup>.

Os padres do colégio incentivavam a música, no auditório tinha um piano de cauda, além disso, eles incentivaram o teatro e o canto coral. Seu avô, Raimundo Vale, era músico e vinha de uma família de músicos. Foi também um dos fundadores da Orquestra Sinfônica Henrique Jorge, que durante muitos anos foi à única orquestra “sinfônica do Ceará”. A despeito de sua aproximação com a música, disse-me o seguinte:

Eu estudava piano clássico mesmo, com pauta, professora que normalmente era professora da orquestra como a Sinhazinha. Eram duas professoras que eram pianistas da orquestra, na época. A professora morava na Rua Rodrigues Junior e a outra morava na Jacarecanga e eu ia toda semana duas vezes. Quando eu entrei na Universidade aí acabou. A orquestra ensaiava na sala dele do meu avô. Eu era meninzinho, mas ficava entre os músicos ali vendo e por isso conheço todos os instrumentos de uma orquestra<sup>217</sup>.

---

<sup>216</sup> VALE. Entrevista feita com **Marcos Vale**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 1 nov. 2011, p. 4.

<sup>217</sup> Op. cit., p. 5-6.

Os colégios não funcionavam apenas como espaços de saber formal, mas como espaços lúdicos, oferecendo aos jovens outros conhecimentos como os artísticos e os estéticos, o teatro e a música, por exemplo. Essas oportunidades reverberavam em suas reflexões e afazeres artísticos, melhoras e ressignificações fora do ambiente escolar: nos lares, casas de amigos e em casas de professoras de música como no caso de Marcos Vale. É relevante notar a importância desses ambientes e depois, na Universidade, dos depoimentos de Fausto Nilo, Dedé Evangelista, Marcos Vale e Rodger Rogério.

Inicialmente, o ato de professar ideias chegou muito cedo na vida de Rodger. Ainda menino, quando estudava no colégio Batista, dava aula aos colegas, segundo, ele simultaneamente quando começou a aprender matemática e física começou a ensinar. Sua dúvida era dedicar-se ao estudo da matemática ou da física, decidindo-se pela física sendo aprovado no vestibular em 1963 integrando a terceira turma da Universidade Federal do Ceará, contando-me o seguinte: “O Dedé Evangelista foi meu professor de física no terceiro ano de eletromagnetismo; ele era um excelente professor. O Dedé falando de física, a física fica fácil. Ele era engenheiro e tinha chegado dos Estados Unidos com mestrado em física”<sup>218</sup>.

Ao saber qual faculdade o garoto cursaria foi uma decepção para a família, pois seria professor. Ele disse que teria sido pressionado pela família e ouvido dos familiares: “Um menino que sabe matemática e sabe física, podendo ser engenheiro – vai ser professor! Vai ser pobre o resto da vida; ninguém vai ganhar dinheiro na família. Mas, eu disse: ‘eu vou fazer física’. E não me arrependi; porque hoje eu entendo um pouco do mundo”<sup>219</sup>.

A música até então seria uma atividade paralela, na qual não pensava em profissionalizar-se. A atividade musical em público teve início ao cursar o terceiro científico tocando em banda de baile ou, como chamava na época, conjunto. Inicialmente, tocava contrabaixo e a atividade paralela tomou outra perspectiva ao chegar a Fortaleza um baterista carioca com um acordeonista de um conjunto de São Paulo. Estes se encantaram com o Ceará e ficaram enquanto os outros retornaram a São Paulo. Os dois estavam decididos a formar um grupo e ganhar dinheiro na “Terra da Luz”. Foi com esse baixista que Rodger viu e tocou no primeiro contrabaixo elétrico (acústico de madeira) de sua vida. Como o baixista conseguiu emprego em outro conjunto, Rodger passou a tocá-lo e a fazer as escalas, pois é um

---

<sup>218</sup> ROGÉRIO. Entrevista feita com **Rodger Rogério**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, 3 mar. 2009, p. 4.

<sup>219</sup> Op. cit., p. 4.

instrumento que não tem traste. Dois anos depois, o conjunto se desfez e passou a trabalhar de *free-lancer* na boate do San Pedro Hotel, no centro de Fortaleza.

Como a faculdade de física era muito pesada e exigente e como havia uma grande rotatividade de músicos que tocavam em bailes, mas precisando do dinheiro certo e tranquilo como músico do hotel nos sábados à noite, Rodger acabou como chefe do conjunto tocando contrabaixo e contratando os outros, o pianista e o baterista. Como passou a tocar apenas sábado à noite, dava para conciliar a atividade musical e a faculdade de física.

Em 1964 foi favorecido com uma bolsa de estudos da Universidade. Contudo, havia exigências – a dedicação integral e o cumprimento de outras atividades tais como corrigir provas e ministrar aulas. Todavia, continuou a tocar no sábado à noite no San Pedro. Sobre o preconceito da sua condição social de músico, contou-me: “Eu estava tocando no sábado, então chegou um garçom e trouxe um *whisky* para mim. Pensei: ‘estou agradando’. Na segunda feira, chega uma portaria na qual minha bolsa tinha sido cortada por que eu estava tocando”<sup>220</sup>.

Na segunda-feira, Rodger havia descoberto que o *whisky* enviado para ele na noite de sábado tinha procedência de uma mesa de professores da física que haviam mandado para saber se era ele mesmo. Ainda chateado pela descoberta, continuou tocando, pois precisava do dinheiro ganho com a música para completar o orçamento. Os professores não gostaram da vida dúbia de músico e físico daquele rapaz franzino que demonstrava talento para as duas atividades. Vale a pena o longo depoimento de Rodger:

Quando terminou o primeiro ano para o segundo no final do ano de 64 para início de 65, os professores da Universidade me chamaram para uma reunião e me colocaram no canto da parede: ‘quer fazer física mesmo ou quer fazer música?’. Foi desse jeito. Eles já sabiam que eu estava tocando em todo canto. Respondi: eu quero fazer física. E eles disseram: ‘então larga esse negócio de música’. Aí, me deram a bolsa de novo e eu larguei a música. Depois, eu me arrependi um pouco e pesei: não devia ter largado. Mas, precisava, porque física tomava muito tempo. A gente estudava muito, virava a noite. Quando eu recebi a bolsa no segundo ano eu fiquei morando na física. Tinha um gabinetezinho; eu comprei uma cama de campanha, um lençol, coloquei ao lado da estante e ficava estudando até duas, três horas da manhã e ali mesmo eu dormia, levantava, escovava os dentes e ia para a aula. Eu fiquei morando literalmente na física. Porque antes na cama eu ficava dormindo em cima das mesas com o Resnik (livro de física) como travesseiro<sup>221</sup>.

---

<sup>220</sup> Id.Ibidem, p. 5.

<sup>221</sup> Id.Ibidem, p. 5.

**Figura 8 - Reitoria da Universidade Federal do Ceará.**



**Fonte:** Arquivo Raimundo Elmo de Paula Vasconcelos

**Figura 9 - Rotatória na esquina da Avenida 13 de Maio.**



**Fonte:** Arquivo Raimundo Elmo de Paula Vasconcelos

Nessa época, na Universidade, o Departamento de Física chamava-se Instituto de Física. A Universidade foi criada em 1955, ou seja, dez anos antes e com o instituto novo, para melhorar a capacitação e a experiência dos alunos, fez convênios com outras Universidades como a UNB. Na primeira turma de física, dois estudantes terminaram em Brasília, a segunda turma, o Flávio Torres, o Eliomar e o Luis Carlos Campelo terminaram na

PUC do Rio de Janeiro e na turma de Rodger, ele o Josué e o Alfredo terminaram na USP. A exigência e a competição de estudar em centros universitários consagrados eram grandes. Segundo Rodger, era como se estivesse representando o Ceará, especialmente por serem de um estado nordestino pobre. A respeito do cotidiano dos cearenses com os alunos e professores da USP, explicou:

A gente tinha que se sair muito bem. De fato, nós éramos os melhores alunos em São Paulo. A gente tinha um código de honra que ninguém colava. Em São Paulo os alunos colavam feito louco. Mas, a gente não; a gente nem colava e nem dava pesca. E a gente, de certa forma, fomos ficando discriminados, como os caras chatos em São Paulo. Em 1967 veio um professor de matemática e física, um japonês conversar com a gente, pedir desculpas por ter que baixar o nível porque a gente tinha um nível melhor que a turma. A gente morava dentro da Universidade, no CRUSP (Conjunto Residencial da USP), e nós pegamos uma carona com ele e descemos na física; foi nesse dia que ele pediu desculpas. Disse que não podia subir muito o nível senão ia reprovar todo mundo <sup>222</sup>.

A história era a seguinte: o aluno cursava o quarto ano fora e ao voltar tinha que ministrar aula por um ano e em seguida a Universidade mandava-o cursar o mestrado em outro centro, especialmente em São Paulo ou Rio de Janeiro. Segundo Rodger, esse procedimento aconteceu com as duas primeiras turmas, pois com a dele foi diferente. Sentindo carência no corpo docente, ao terminar o ano, a Universidade os chamou avisando-os que só poderiam ir no ano seguinte, mas que na verdade, ainda permaneceram por dois anos em sala de aula. Para surpresa de Rodger, passados os dois anos 1968 e 69 foram chamados a outra reunião e avisados de que não iriam ainda.

Nesse momento, aconteceu um fato inusitado. Seu professor de mecânica quântica de São Paulo, Luis Carlos Gomes, havia sido indicado para dirigir o Departamento de Física na Universidade de Brasília. Ao passar em Fortaleza, convidou Rodger e Dedé Evangelista, (antes professor de Rodger na UFC) a irem compor o corpo docente na UNB e cursar o mestrado. O jovem intelectual e professor-artista, não pensou duas vezes, pediu rescisão de contrato na Universidade Federal do Ceará e partiu para Brasília.

Ao terminar o mestrado, entre 1970 e 71 pelo conhecimento e experiência seu professor e orientador, Luis Carlos Gomes, fez-lhe três propostas: a primeira, ir ao Estado do Amazonas implantar o Departamento de Física que não existia na cidade de Manaus; segunda,

---

<sup>222</sup> Id.Ibidem, p. 6.

ir compor o departamento na UFRJ e a terceira, ir para a USP, nesta aconselhado pelo professor-orientador. Mas, segundo ele, não se sentia com maturidade ainda para implantar um Departamento de Física e relatou: “O Augusto Pontes estava fazendo o mestrado em Brasília, dizia: ‘rapaz vá para Manaus’; você vai ser o dono da física lá. E todo mês você vai viajar”<sup>223</sup>.

Como pesquisador e músico, a vida dele começou a mudar, especialmente como professor de Física, outros professores não passaram a ter sossego a partir do XX Congresso do DCE de Ibiúna, em São Paulo, em 1968. Esse parece ter sido o caso da esposa de Fausto Nilo, na época, Mércia Pinto. Ela havia ganhado o Festival do Gruta em 1967, estudava piano no Conservatório Alberto Nepomuceno, era professora do ensino primário e, como atividade política, participava do Diretório dos Estudantes de Música e era filiada ao PC do B. Em depoimento à Comissão de Anistia do Ceará, relatou a sua prisão no referido congresso como representante do Curso de Música:

(...) Fui detida quando escovava os dentes, num riacho que ficava que ficava um pouco acima do local de reuniões. (...) Em virtude de minha vestimenta e umas tranças que havia feito nos cabelos, fui tomada como índia peruana até o momento de abrir a boca para responder os interrogatórios; quando três ou quatro interrogadores cuja sala de iluminação era dada somente por um foco de luz em cima do interrogado. (...) Depois de quase um mês, um ônibus escoltado por policiais, trouxe de São Paulo, os delegados da UNE de Alagoas, Pernambuco e Ceará<sup>224</sup>.

De volta a Fortaleza, todos aqueles que haviam participado do congresso teriam ficado “manchados”, vistos como gente perigosa e subversiva. De acordo com Mércia Pinto, os pais de suas amigas as proibiam de falar com ela ou frequentar a sua casa, com raras exceções. Sua vida social e afetiva foi afetada, assim como a profissional. A segunda prisão aconteceu após um quebra-quebra no USIS (Serviço de Divulgação Americano em Fortaleza) sendo levada juntamente com Cláudio Pereira e Felix Ximenes à sede do DOPS, na Praça dos Voluntários, no centro de Fortaleza onde permaneceram por uma noite e um dia, interrogados e incomunicáveis.

A partir de então sua vida profissional foi afetada. Sem que houvesse diálogo ou comunicação foi afastada sumariamente do cargo de professora do colégio Centro

---

<sup>223</sup> Op. cit., p. 6.

<sup>224</sup> PINTO, Mércia. **Depoimento à Comissão de Anistia do Ceará**. Associação 64/68. Fortaleza, 2008, p. 1-2.

Educacional e devolvida para a Secretaria de Educação do Estado do Ceará, a qual a lotou como professora no Liceu do Ceará. Apesar do sentimento de segurança por parte de Mércia Pinto por ser o Liceu uma instituição com uma história de um movimento estudantil organizado, forte e politizado, foi justamente lá que ela sofreu uma grande humilhação. Em depoimento à referida Comissão disse o seguinte:

(...) O professor Bandeira, diretor na época, (também proprietário do colégio Tiradentes), em plena hora do recreio e com todos os professores presentes, subiu numa cadeira (literalmente) e fez um discurso, também sem fundamento, me expulsando da sala, dizendo que não queria comunista como professor <sup>225</sup>.

Em 1971, Mércia Pinto foi presa mais uma vez. Os policiais do DOPS foram prendê-la em casa com toda a vizinhança presenciando. Sua casa foi invadida, vasculhada e Mércia levada para o 23º Batalhão de Caçadores onde permaneceu, sendo interrogada, ameaçada, amedrontada e humilhada. Acusavam-na de fazer parte da organização FBT (Fração Bolchevique Trotskista), os interrogatórios passaram a ficar mais intensos e agressivos, levando-a a identificar colegas e amigos.

Foi em um desses interrogatórios que Mércia Pinto percebeu o poder e os tentáculos dos militares dentro da própria Universidade. Certo dia, em um dos interrogatórios, ela conseguiu ver por debaixo da porta e reconhecer os sapatos do Dr. Lauro de Almeida, dentista e professor universitário, conhecido como pessoa muito conservadora e esposo da senhora Edinir Nunes de Almeida, diretora do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno.

Mesmo o Conservatório que havia criado os Festivais de Música ser, em certo sentido, um ambiente mais lúdico e artístico e Mércia ter abandonado a sua militância política em 1971, o patrulhamento ideológico e o aparelho repressivo não deram tréguas. Alguns dias antes, Mércia, então aluna do Conservatório havia sido abordada pelo Sr. Paes, secretário do Conservatório dizendo que queria fazer uma visita de cortesia pelo seu casamento com Fausto Nilo e pediu que ela escrevesse em um pedaço de papel seu endereço.

Um dia depois, de madrugada, um policial bate a porta, abre um pequeno pedaço de papel com letras vermelhas perguntando se ali morava Mércia Pinto. Nas palavras de

---

<sup>225</sup> Op. cit., p. 1-2.

Mércia: “(...) Confirmei, mas fiquei chocada de reconhecer minha própria caligrafia ali naquele papelzinho. (...) Naquele momento compreendi a traição e mais uma vez de onde vinham às informações que me prejudicavam tanto”<sup>226</sup>.

A constatação foi devastadora, pelo laço afetivo que tinha com o Conservatório, pois desde criança estudava piano lá, e pelo fato de ter sido, também, seu primeiro local de trabalho. Um sentimento de decepção tomou conta da musicista, especialmente ao se ver, outra vez, presa no 23ºBC passando por interrogatórios terríveis, presa em uma cela com outras jovens, no meio de outras celas com soldados também presos. Rememorando a aflição, conta: “(...) Um chuveiro que, ao mesmo tempo, que jorrava água, dava pequenos choques elétricos. (...) Já estaríamos “loucas” mesmo? (...) os interrogatórios eram terríveis”<sup>227</sup>.

A sua militância política no movimento estudantil, no PC do B, nas passeatas, na *Passeata dos Bichos*, como professora e educadora; suas participações em festivais, como artista e como jurada no *I Festival de Música Aqui* em 1968 e suas prisões fez-me entender o sentimento de admiração dos outros entrevistados ao se referirem a ela. Diante de tanta pressão, seria melhor para Mércia mudar de vida e condição social em outro lugar: Brasília.

No dia 13 de dezembro de 1968, com o recrudescimento – da censura, das perseguições, das prisões, das torturas e do cerceamento das liberdades individuais com o Ato Institucional nº 5 - para a esquerda, para os setores estudantis politizados e artistas engajados não havia mais a possibilidade de fazer política pela via legal, eleitoral.

Fausto Nilo e sua esposa, Mércia Pinto, haviam sido presos em outubro de 1968 no Congresso da UNE, em Ibiúna, São Paulo; Augusto Pontes havia sido preso no 23º Batalhão de Caçadores e sofrido pressão psicológica por suas atividades tidas pelos militares como subversivas e Rodger Rogério, professor da Universidade Federal e naquele momento livre de perseguições, os convidou à Universidade de Brasília, a qual parecia ser, naquele período, um “porto seguro” para aqueles jovens intelectuais-artistas cearenses. Nas palavras de Rodger:

A história do Augusto Pontes é engraçada. A gente o levou, para ele ser o professor da física. Ele era formado em filosofia e era para dar aula de história da ciência. Inventamos isso para o Augusto ir para Brasília. Estava dando tudo certo, quando

---

<sup>226</sup> Id.Ibidem, p. 12.

<sup>227</sup> Id.Ibidem, p. 1-2.

pessoal da História disse: “se é da História fica com a gente e não com o Departamento de Física”; aí, tomaram a cadeira para eles e a gente não pode contratar o Augusto. Como ele já tinha ido certo que ia ser professor e não deu certo. Ele entrou no curso de comunicação lá como aluno. O Fausto Nilo também foi professor de Arquitetura nessa época na UNB. O Fagner foi fazer vestibular lá e a gente conseguia uma sala e eu dei aula de física para ele. Eu dizia para ele, se você quer apreender uma coisa assim correndo não pode ser mecânica porque tem que estudar muito, então é melhor estudar ótica que é mais fácil e rápido de aprender. Também dei umas aulas de calor que a matemática é mais fácil que também cai muito, e ele passou para arquitetura. Teve um festival universitário lá do *Ceub*, mas não me inscrevi não. E fui ver; em Brasília eu estava muito dedicado à física<sup>228</sup>.

Com as aulas, o secundarista Raimundo Fagner tornou-se universitário passando para o curso de Arquitetura. Fausto Nilo torna-se professor e aproxima-se de Fagner. Mércia Pinto ingressou no Departamento de Música, onde se aposentou. Rodger, ocupado e dedicado ao Departamento de Física, não participou do festival, mas Fagner, cursando a Faculdade de Arquitetura, começou a aproximar-se da turma da música e assim soube do I Festival de Música Jovem (CAC-CEUB) inscrevendo-se e sendo o grande vencedor com as canções: *Mucuripe*, parceria com Belchior, em primeiro lugar; *Cavalo de Ferro*, parceria com Ricardo Bezerra, com o prêmio de honra e *Manera Fru-Fru, Manera*, parceria também com Ricardo Bezerra, classificada em sexto lugar, em 1971.

---

<sup>228</sup> Op. cit., p. 6.

**Figura 10 - Jornal editado pelo Centro Universitário de Brasília (CEUB), 1971.**



**Fonte:** Arquivo Raimundo Fagner.

Ao ser o grande vencedor, Fagner, estimulado pelos amigos e colegas abandona a Universidade e parte para o Rio de Janeiro em busca do tão sonhado sucesso. Levando na bagagem suas músicas e as primeiras letras de Fausto Nilo, ingressou na atividade de letrista de canções e não parou mais, tornando-se um dos mais respeitados e com diversos parceiros pelo Brasil.

Perguntado sobre seu envolvimento com a música, Fausto explicou: “Eu não fazia nada de letra quem fazia muito bem era a Ieda Estergilda, o Augusto Pontes e o Brandão. Eu dava palpite em tudo. Eu era um intelectual. Eu só fui fazer letra de música muito tempo depois, apenas em 1971”<sup>229</sup>. Sua primeira letra chamava-se *Provas de Amor* que, pela timidez, só muito tempo depois teria mostrado ao compositor e pianista, Petrócio Maia, e em 1971, em Brasília, *Fim do Mundo* que Fagner musicou e gravou. Segundo Fausto, Ricardo Bezerra o teria apresentado a Fagner em um jogo de futebol e que só o havia encontrado depois em Brasília.

Em Brasília, como professor da Faculdade de Arquitetura, chegou a fundar o projeto de um curso com um professor japonês e um amigo paulista. A ideia era ensinar a

<sup>229</sup> NILO. Entrevista feita com **Fausto Nilo**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em seu escritório. Fortaleza, 24 jul. 2002, p. 13.

teoria e a arquitetura a partir da participação dos alunos na primeira aula. Segundo ele, ideia sua e que os alunos toparam, então na primeira aula pediam para que os alunos definissem arquitetura a partir da compreensão deles, sem a utilização dos conceitos de livros. Em suas palavras: “Alguns alunos definiam, a arquitetura é fazer prédio bonito, o outro dizia arquitetura decoração da sua casa, umas coisas assim grotescas e ao mesmo tempo lindas, porque eram muito espontâneas. Aí, na aula seguinte, eles já traziam definições de arquitetos importantes”<sup>230</sup>.

A técnica era construir a aula juntos, seguidas de leituras de exercícios finalizando com uma aula prática – fazer um projeto arquitetônico seguido do plano de construção (mão de obra com escala de trabalho e material) e a tecnologia a ser aplicada, se de arame, papelão, jornal ou madeira. Então, segundo Fausto, “(...) no terreno do pátio da faculdade ficavam aquelas arquiteturas vários dias e eles fotografavam depois aquilo era discutido teoricamente, olha: ‘você deu mais importância à estrutura do que o aspecto formal dentre outras coisas, assim era o meu curso’”<sup>231</sup>. Pelo destaque com os alunos do curso, Fausto acabou paraninfo da turma, e, ainda sobre a sua metodologia na UNB e a memória dos alunos, comentou: “No Departamento da Faculdade, aquilo foi uma coisa inovadora. Tenho muita pena de não ter documentos, planos de curso hoje em dia para mim. A maioria deles são excelentes arquitetos hoje em dia e me têm o maior respeito e carinho”<sup>232</sup>.

Na Universidade de Brasília, em contato com outros os professores da USP adquiriu, por influência deles, o hábito da leitura em língua materna, mas também ler em inglês, espanhol e francês. A respeito dessa experiência fez o seguinte comentário:

Eu sei que me influenciei por isso, passei a ser um leitor, que sou até hoje, estudioso de urbanismo, autodidata com muita paciência, e também, me senti envergonhado de não saber ler em inglês, aí botei na minha cabeça que ia aprender sozinho a ler, como aprendi a ler tudo em Francês toda a literatura urbanística a partir dessa experiência em Brasília, porque lá eu senti que eu precisava crescer.<sup>233</sup>

Mesmo com toda a experiência obtida na Universidade de Brasília, ao retornar a Fortaleza, a Universidade Federal do Ceará o manteve como professor monitor, segundo

---

<sup>230</sup> Id. Ibidem, p. 20.

<sup>231</sup> Op. cit., p. 20.

<sup>232</sup> Id. Ibidem, p. 20.

<sup>233</sup> Id. Ibidem, p. 21.

Fausto: “a Faculdade não compreendeu que eu poderia ser útil aqui e me deixou, de novo, monitor. Era como se fosse uma ‘marca de carro’ [sic] que a negrada não confiasse muito sabe. Ai, eu fiquei e aquilo começou a me entediar e eu deixei a UFC”<sup>234</sup>.

Ainda que amigo do professor Liberal de Castro fundador do Departamento de Arquitetura, não foi contratado como desejava pelo referido departamento. Decepcionado por não ser contratado como professor efetivo, com o divórcio conturbado com Mércia Pinto, a pressão sofrida pela ditadura e irritado com a paranoia dos militares que os observavam no Bar do Anísio, buscou sentido na música e foi quando escreveu a letra do *Retrato Marrom*, em 194, segundo o letrista: “Eu fiz *Retrato Marrom*, uma melodia do Rodger, que eu acho uma letra que reflete muito a vida que a gente tinha nessa época”<sup>235</sup>. Eis a letra da canção:

#### **Retrato Marrom**

*Rodger Rogério/Fausto Nilo*

Aí meu coração sem natureza  
 Vê se estanca essa tristeza que ilumina o escuro lar  
 O nosso amor é um escuro lar  
 Suspiro azul das bocas presas  
 O medo em minha mão que faz tremer a tua mão  
 Transpassa o coração, joga fumaça em meu pulmão  
 Silente esquina no Brasil  
 Nos verdes mares calma lama, num desespero sem canção  
 Guarda o teu olhar de ave presa  
 Na toalha de uma mesa  
 Sem mirar a luz do sol, não há calor na luz do sol  
 O fim da festa é uma certeza  
 Te vejo em minha vida como um retrato marrom  
 São lembranças perdidas de um passado, e tudo bom  
 Brilha um punhal em teu olhar  
 Sinto o veneno do teu beijo  
 Era moderno o teu batom, batom, batom, batom...<sup>236</sup>

*Retrato Marrom* ganhou de Fagner uma interpretação densa e profunda que, ao cantar a canção, quase chorando deixa, em certo sentido, a letra passar despercebida, ou pelo menos sem que os ouvintes entendam o verdadeiro sentido. Ney Matogrosso também dará uma interpretação ímpar à canção. Após o relato de Fausto Nilo sobre os motivos pelos quais compôs a letra, entendi o seu cotidiano triste, tanto em relação à política Brasileira quanto ao seu sentimento de perda em um relacionamento. Algumas frases denunciam bem o lado

<sup>234</sup> Id. Ibidem, p. 22.

<sup>235</sup> Id. Ibidem, p. 22.

<sup>236</sup> FAGNER. Retrato Marrom. In: **Ave Noturna**. São Paulo: Continental, 1975. LP, faixa 8.

sentimental como na passagem: *Vê se estanca essa tristeza que ilumina o escuro lar/ O nosso amor é um escuro lar*. Como também o sentimento de medo em relação à paranoia do militares: *Suspiro azul das bocas presas/O medo em minha mão que faz tremer a tua mão/ Transpassa o coração, joga fumaça em meu pulmão/Silente esquina no Brasil*.

E os amigos que conversavam sobre política na Praça do Ferreira, no início dos anos 1960 que chegaram a morar na Universidade, participar de festivais de música, de terem se tornado professores da Universidade, da experiência nos meios acadêmicos da UNB e da USP agora dividiam os lamentos da política e dos sentimentos de meados dos anos 1970 com uma bela canção. De fato, eles eram intelectuais, professores e artistas que estavam sempre refletindo, participando e criando, quer fosse no ambiente universitário, no movimento estudantil, no teatro ou no cenário musical.

Separado, sem o emprego e o salário certo da Universidade, vivendo na boemia luminosa de Fortaleza e, especialmente, no *Bar do Anísio*, sentindo-se deprimido pelo desaparecimento de amigos e colegas e ainda pela pressão dos militares, pois era ex-presos do Congresso Estudantil de Ibiúna, um fato veio dar sentido a sua vida: uma ligação dos ex-alunos e colegas professores arquitetos da UNB, no final de 1975, como me contou Fausto Nilo:

Eu recebi um telefonema de ex-colegas, professores de Brasília que estavam trabalhando no Metrô de São Paulo, que era o melhor emprego de arquiteto que tinha no Brasil. Na verdade, era um trabalho moderníssimo de urbanismo. Era tudo que eu sonhava, então me escreveram, dizendo que tinha uma vaga, e que haviam colocado o meu nome e que agora dependia de mim. Eu apenas deveria pegar os documentos e mandar e tal. Eu só disse que queria, eu já fui não esperei nada e fui pra lá <sup>237</sup>.

Chegando a São Paulo, Fausto encontra-se com Belchior e, de novo, com Rodger que havia voltado para a USP, passando a dividir o tempo no trabalho do metrô e nas composições com a turma. Disse-me, orgulhoso, ter sido o arquiteto que projetou a Estação Santa Cecília de São Paulo. Sobre o trabalho no metrô e a decisão pela música, ou dito de outra maneira, a passar a viver da atividade de letrista, diante do sucesso dos cearenses nas gravadoras e meio artístico, contou-me: “(...) Chegou o momento que o direito autoral já me dava uma grana que eu podia largar o Metrô e ir para o Rio de Janeiro. Então, eu larguei e fui

---

<sup>237</sup> Id.Ibidem, p. 22.

morar no Rio no começo de 1976 e fiquei quatorze anos lá, virei compositor, letrista profissional, essa história toda”<sup>238</sup>.

Enquanto Fausto Nilo, como professor e pelas suas experiências na Universidade de Brasília, ganhava o “mundo” como nas suas reminiscências narradas anteriormente, Augusto Pontes, então conhecido em Fortaleza como intelectual, presidente do CPC, organizador de festivais, “guru” e “agitador cultural” tornava-se aluno do Curso de Comunicação na UNB.

Segundo ele, no primeiro dia de aula o professor pediu aos alunos que se identificassem com alguma frase ou poesia. Na sua apresentação, Augusto Pontes levantou-se e disse: ‘eu sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no bolso e sem parentes militares’. Depois, Pontes fez uma carta e endereçou para vários amigos e Belchior teve acesso a uma delas que começava com a referida frase. Em suas palavras: “Belchior se utilizou da minha frase na sua canção. Agora o meu verso era apenas: ‘Eu sou apenas um rapaz latino-americano sem parentes militares e ele botou sem parentes importantes”<sup>239</sup>.

Em 1972, Rodger segue o conselho do orientador e vai compor o corpo docente do Departamento de Física da USP. Mais uma vez, a pesquisa, a docência e a música misturam-se na vida dele. Em São Paulo, encontra-se com Belchior, que morava em uma casa do cineasta, Mario Kupermann. Em troca da moradia, Belchior fazia para Kupermann as trilhas sonoras dos filmes, curta-metragem que o referido cineasta vendia para o governo. O contrato entre ambos seria até a venda da casa que, segundo Rodger, já estava com a planta do prédio aprovada. Como a casa não foi vendida, Belchior morou cinco anos lá, casou e começou a fazer sucesso morando nela. Ao ajudar Belchior numa trilha sonora com o amigo Wilson Cirino (depois primeiro parceiro de Fagner), Rodger envolve-se mais uma vez com a turma da música, surgindo a partir de então o programa *Proposta* ao conhecerem o radialista e produtor, Walter Silva.

A arte não só produz saberes, mas também aproximações e amizades. Rodger disse-me que a afinidade com o seu professor-orientador, Luis Carlos Gomes, foi favorecida pela música, porque ele era músico também e tocava clarinete e flauta. Em São Paulo, até conseguir uma vaga no CRUSP (Centro Residencial da Universidade de São Paulo), ao

---

<sup>238</sup> Id. Ibidem, p. 22

<sup>239</sup> PONTES. Entrevista feita com **Augusto Pontes**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 20 out. 2004, p. 19.

terminar o quarto ano na USP ficou hospedado na casa dele. Do cotidiano, da aproximação pela música e da intimidade com o referido professor, Rodger narrou o seguinte: “O irmão dele implicava com ele porque ele quebrava o ritmo e eu não dizia nada, quebrava também. Aí, um dia, eu já mais íntimo dele, disse: ‘Luis como é que lendo a partitura você quebra o ritmo, e ele respondeu: ‘porque eu não tenho paciência de esperar as pautas’” (risos)<sup>240</sup>. Por outro lado, a condição social de músico não foi bem aceita no Departamento de Física da USP. Sobre isto comentou:

Eu comecei a aparecer no programa Proposta e também a aparecer na TV Record quando começou os *Secos e Molhados*. O programa chamou atenção e comecei a ser discriminado na USP porque cantava na televisão. A banda acompanhava a turma: o Belchior, o Ednardo, o Cirino, o Fagner que foi algumas vezes, pois morava no Rio; o Raul Seixas e a Simone. Aí os caras da USP diziam você é daqui do Departamento de Física e não pode aparecer no meio desses doidos de caras pintadas não. A USP era bem diferente da UFC, pois o professor catedrático não conversava com o assistente nos corredores<sup>241</sup>.

Em verdade, a sua condição social de músico não desagradou apenas ao Departamento de Física da USP, antes, no Departamento de Física na Universidade Federal do Ceará, Rodger já havia sofrido tal discriminação. O seu orientador talvez tenha sido exceção no Departamento de Física da USP, assim como o catedrático, Dedé Evangelista professor do Departamento de Física da UFC, ambos pela aproximação com a música; Dedé Evangelista, inclusive cedia a sua casa, na qual havia um piano, para o encontro de jovens artistas cearenses nos idos dos anos 1960.

As pesquisas na física, os shows à noite, a gravação do disco levaram-no a contrair uma tuberculose. Doente, afastou-se da sala de aula por um mês. O diretor, Goldenberg, chefe de departamento, que nas palavras de Rodger, “única pessoa do mundo que eu digo que não gosto. Ele foi muito escroto comigo”<sup>242</sup>. Ao chamá-lo e questioná-lo sob os motivos das faltas, o cearense rebateu explicando-lhe que não havia faltado por motivo banal, mas porque estava doente e havia pedido outro professor para avisá-lo.

O professor tendo dado ou não o seu recado, sabe-se que o ritmo e o sentido de tempo para um artista é bem diferente do tempo singular que nos norteia; levando em

---

<sup>240</sup> Op. cit., p. 7.

<sup>241</sup> Id.Ibidem, p. 7.

<sup>242</sup> Id.Ibidem, p. 7.

consideração também o caráter transgressor que envolve o ambiente artístico, a querela foi inevitável. No entanto, segundo ele, esse professor era um baiano cabeludo que também não era bem visto no departamento, por ser amigo de Caetano Veloso. Os ânimos se acirraram mostrando por parte do chefe do departamento mais discriminação com o professor-artista cearense. Vale a pena o longo relato por revelar também a produção intelectual, o ofício de professor e de artista no cotidiano de Rodger:

Eu fiquei com tanta raiva que eu disse para ele, eu vou embora, não vou mais dar aula não. Ele disse: “você não pode parar de dar aula não”. Eu disse: “eu não posso! Eu vou para a minha terra, eu vou sair daqui”. Ele achava que não queria dar aula para ficar só na pesquisa. Na cabeça deles, você deixar a USP para ir para o Ceará não existia. Deixar a USP para ir para a UFC, na cabeça deles isso não era possível. Ele disse: “você é obrigado a dar aula. Você tem que cumprir a carga horária. Você não pode ficar aqui só fazendo pesquisa não”. Eu disse: “nem pesquisa eu vou fazer mais, eu vou embora para minha terra”. Fui embora e reativei o contrato com a UFC. Em 73, já tinha gravado o disco. O disco estava tocando no Brasil todo, “Terral” estava tocando no Brasil todo. Eu estava gravando o disco e dando aula, isso me desgastou muito, muito frio, eu tomava umas, por isso eu fiquei tuberculoso. Passava o dia na USP; meu almoço era um copo de leite e um ovo cozido. Eu descobri dando aula. Eu tinha uma tosse insistente. Lembro que estava dando aula de eletricidade. Interessante, meu melhor aluno de eletricidade na Universidade tinha sido meu aluno aqui no Cearense. Fazia engenharia lá. E foi na politécnica, o Departamento de Engenharia que a gente fez o primeiro show na USP. Os estudantes entraram em contato e nem sabiam que eu era do grupo, e eu cantando lá muito encabulado porque os alunos estavam assistindo. Eu lembro que eu cantei *Falando da Vida*; quase não saía pela timidez. Os shows eram na hora do almoço. Aí já tinha a proposta de outro disco, não mais na Continental, mas na RCA. Eu vim embora e o Ednardo gravou sozinho na RCA, o disco, *Pavão Mysterioso*<sup>243</sup>.

Com toda a discriminação por parte dos referidos departamentos de física, em relação a sua condição social de músico, conclui-se que Rodger Rogério tinha um grande potencial, como físico e no ofício de professor ideias em sala de aula, como se constatou na falta que fazia aos referidos departamentos sua ausência em sala de aula. Quanto a sua produção como artista, compositor e músico, Rodger fez com Teti, na época sua esposa, e com Ednardo o disco *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem*, mais conhecido como *Pessoal do Ceará*. Considerado como figura antológica, Rodger é uma referência na música cearense, como pessoa e como compositor e continua atuante e querido pelos artistas.

---

<sup>243</sup> Id.Ibidem, p. 7.

**Figura 11 - Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem. Continental. 1973.**



Fonte: Arquivo pessoal (2008)

**Figura 12 - Ednardo, Teti e Rodger.**



Fonte: Aura produções

Mas a inserção na Universidade e o sucesso como professor parece não ter sido tão fácil assim para os outros. Ouvi depoimentos como o do professor, pesquisador e escritor

Gilmar de Carvalho, em que conta que tentou o concurso para Universidade Federal, mas teria sido preterido pelo reitor Martins Filho por ser homossexual e só depois, em outro, teria sido aprovado. O professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará e diretor do MAUC, Pedro Eymar, contou-me que, por ter sido artista plástico, cabeludo e meio *hippie* teria sofrido muita perseguição por parte do professor Liberal de Castro para não ser aprovado para o departamento de Arquitetura. Outro caso que chama atenção é o da professora do Departamento de Medicina, Helena Serra Azul, por ter participado da Ação Popular, das Ligas Camponesas e pelo envolvimento com a luta armada, seu caso emblemático, como ela mesma explica:

Eu fiz a seleção para professor eram nove vagas. Eu fiquei mais ou menos com a quarta nota, eles não mandaram meu nome para o Serviço de Informação, então eu entrei na residência, passei na residência. Nesse intervalo eu consegui um contrato do estado. Acho que foi em 1977 e comecei a trabalhar e me colocaram num posto de saúde, fui trabalhar num posto de saúde muito precário da rede pública. Eu trabalhei como médica mesmo. Mesmo depois de uns quatro ou cinco anos, eu fui chamada pelo secretário de saúde da época, e ele disse que sentia muito, mas que tinha uma ordem superior mandando tirar o meu contrato. Depois consegui ser lotada no HEMOCE. Na época que eu não estava estudando para o doutorado. Eu sei que em 1990 eu fiz a defesa de tese e pensei 'eu vou fazer de novo um concurso'. Então só consegui entrar para a Universidade Federal em 1991. Com concurso com doutorado, sem pedir favor a ninguém, sem fazer acordo. 244

Se para alguns a opção sexual, a transgressão ou a perseguição política dificultavam a inserção como professor da Universidade, para outros como Ricardo Bezerra foi uma solução. Por volta de 1976-77, Ricardo Bezerra decidiu-se pela música indo morar no Rio de Janeiro com a mulher e os dois filhos pequenos. Como o sucesso não acontecia, sua mulher retorna a Fortaleza com as crianças para morar com os avós. De volta a Fortaleza, Ricardo tentou continuar a carreira e lançar seu disco *Maraponga*, no Theatro José de Alencar, produzido pelo amigo Raimundo Fagner.

Após o lançamento, Ricardo Bezerra reuniu dois músicos e mais um convidado para tocar violão, Wilson Cirino. Todos em um fusca, partiram para a cidade do Crato. Depois de uma discussão com o grupo, Cirino desistiu assumindo seu lugar Pachele Jamacarú. O grupo chegou a realizar shows em Campina Grande e em Natal. Ao retornar, depois de uma

---

<sup>244</sup> SERRA AZUL. Entrevista feita com **Helena Serra Azul**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 23 mar. 2012, p. 30-31.

reunião da CBS, foi desfeito o seu contrato. Foi assim que Ricardo Reconheceu não ter nascido para o palco, apenas para compor.

Sem emprego e com uma família para sustentar, retoma a sua profissão inicial: trabalhar com áudio-visual em Pernambuco. Como não teve sucesso em Recife, a solução foi a Universidade. Ao retornar a Fortaleza, vai à Faculdade de Arquitetura, na qual havia se formado e por intermédio do professor Liberal de Castro consegue empregar-se como programador de audiovisual por não ter na cidade mão de obra especializada. Logo depois, com a carência de professor foi convidado a ministrar aula e integrado ao departamento definitivamente.

A inserção desses jovens como professores na Universidade, em meados dos anos 1960 e 1970, remeteu-me às discussões levantadas por Russell Jacoby e Michel Foucault sobre os motivos de intelectuais e artistas tornarem-se professores. Segundo Jacoby, nos Estados Unidos, no século XX, a substituição crescente de empresários, trabalhadores e profissionais independentes por empresas corporativas e a “explosão” da educação superior após a Segunda Guerra Mundial levaram os intelectuais a deixarem seus trabalhos *free-lancer* e dedicarem-se a lecionar em Universidades.

Jacoby elenca ou conceitua o sentido de ser intelectual em duas épocas distintas, os nascidos antes de 1940 e os nascidos após 1940, segundo ele, para os nascidos antes de 40, a Universidade não tinha o mesmo papel, por serem restritas e o “ser intelectual não implicava lecionar em faculdades (...) os jovens intelectuais excluía especificamente os professores. Ser intelectual significava, antes de mais nada, mudar para Nova York ou Chicago e escrever livros e artigos”<sup>245</sup>. Jacoby utiliza-se do termo “intelectual ausente” para se referir aos perdidos nas Universidades após 1940. Segundo suas palavras:

A geração nascida em torno e após 1940 emergiu em uma sociedade em que a identidade entre as Universidades e a vida intelectual era quase completa. Ser intelectual implicava ser um **professor** (grifo meu). Esta geração afluiu para as Universidades e, se queriam ser intelectuais, ali permaneceram. A questão não é seu talento, coragem ou postura política; é pelo contrário o fato de não ter surgido a oportunidade para dominarem uma linguagem pública; conseqüentemente, seus escritos não tiveram impacto público. Independentemente da quantidade deles, para o grande público eles são invisíveis. 246

---

<sup>245</sup> JACOBY. **Os Últimos Intelectuais**: a cultura americana na era da academia. São Paulo: trajetória Cultural, Edusp: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 29.

<sup>246</sup> Op. cit., p. 29

Para o referido autor, a produção acadêmica desses intelectuais nascidos após 1940 transformaram-se em folhetins, em boletins ilegíveis e adoçados com agradecimentos a colegas. Evidencia ainda que a quantidade deles imersos na universidade não é garantia de qualidade fazendo a seguinte crítica: “(...) Os intelectuais deixaram uma existência precária por carreiras estáveis. Eles trocaram as pressões dos prazos e dos escritos *free-lancer* pela segurança do ensino assalariado e das aposentadorias – com férias de verão para escrever e descansar”<sup>247</sup>.

Em seu livro, *Microfísica do Poder*, Foucault retoma essa discussão a respeito do ser intelectual. Em meados dos anos 1960, ao se depararem com as lutas cotidianas, esses intelectuais assimilaram uma maior consciência das lutas específicas vivenciadas pelos trabalhadores. Esses intelectuais passaram a ser chamados por Foucault como “específicos” em oposição ao intelectual classificado por ele como “universal”. Nesse sentido, para o referido autor, “o desaparecimento do escritor (intelectual), o professor e a Universidade aparecem, talvez não como elementos principais, mas como “permutadores” pontos de cruzamento privilegiados”<sup>248</sup>.

Segundo ele, não se deve desqualificar o saber específico, o conhecimento de especialista deste novo tipo de intelectual surgido após 1968. Em certo sentido, passaram a ter uma atividade mais crítica em relação aos movimentos sociais como – o sindicalismo, os partidos políticos e as lutas de camponeses, obrigando-os a assumir responsabilidades políticas independente do seu campo de atuação. O seu estatuto de intelectual, o procedimento político os leva a interagir na política com a arte na tentativa de aproximação com as massas.

Ao remeter aos teóricos Russell Jacoby e Michel Foucault não se trata de subterfúgio, mas a partir de suas pesquisas sobre o ser intelectual, entender como estudantes-artistas e estudantes que enveredaram por um viés mais político buscam a inserção e a Universidade como meio de vida, segurança e de sobrevivência, ainda que seus talentos criativos, transgressores e intelectuais tenham se reduzido. Ao que parece, nossos intelectuais aproximam-se mais do segundo tipo de intelectual definido por Jacoby.

---

<sup>247</sup> Id.Ibidem, p. 26-27.

<sup>248</sup> FOUCAULT. *Microfísica do Poder*. 17ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 9.

Em seu livro, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, Sérgio Miceli diz que o regime de Getúlio Vargas teria definido uma nova relação entre os intelectuais e o Estado ao constituir a cultura como um “negócio oficial”, “implicando um orçamento próprio, a criação de uma *intelligentzia* e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico”<sup>249</sup>.

Segundo Miceli, o aumento do número de intelectuais inseridos no serviço público teria provocado um processo de burocratização e de “racionalização” das carreiras, com a criação, a partir de 1920 e 1945, de um aparato burocrático para a “construção institucional” do poder vigente como a “abertura de ministérios – da Educação e Saúde Pública (1930), Trabalho, Indústria e Comércio (1930), Aeronáutica (1941) e uma série de organismos diretamente vinculados à Presidência da República (...)”<sup>250</sup>. Segundo ainda a análise do referido autor, a burocracia e o emprego certo na Universidade explica o motivo de que “quase toda a literatura brasileira, no passado e no **presente** (grifo meu) seja uma literatura de funcionários públicos. A organização burocrática situa-o, protege-o, melancoliza-o e inspira-o”<sup>251</sup>. Mas isso pode ser ‘pano de fundo’ para outra pesquisa.

De fato, também ouvi de Augusto Pontes a reclamação de ter feito concurso para a Universidade Federal do Ceará e de ter sido preterido segundo os organizadores por sua idade. Disse-me ainda ter ficado surpreso, pois o outro candidato era mais velho que ele. E sobre a falta de emprego seguro desabafou: “Eu fui Secretário de Cultura do Município, fui Secretário de Cultura do Estado, fui diretor artístico de rádio e sou um desempregado; não tenho fonte de renda e recebo cobranças”<sup>252</sup>. A argumentação de Pontes encaixa-se com o segundo tipo de intelectual nascidos após 1940, de acordo com a descrição de Jacoby.

Augusto Pontes contou-me, de forma irônica, sobre sua experiência como professor da Universidade e que não havia conseguido cumprir os parâmetros exigidos e necessários, elencando uma série de críticas ao ser professor e à posição da Universidade em relação à produção, ao processo ensino-aprendizagem e a sala de aula. Em suas palavras:

---

<sup>249</sup> MICELI. *Intelectuais e a Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro – São Paulo: DIFEL, 1979, p. 131.

<sup>250</sup> Op. cit., p. 133.

<sup>251</sup> Id. Ibidem, 129.

<sup>252</sup> PONTES. Entrevista feita com **Augusto Pontes**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, 26 mar. 2003, p. 28-29.

Ser professor da Universidade é aplicar prova é pedir aproveitamento. Eu acho que quem deve ser aprovado ou reprovado é o aluno. O aluno qualquer que seja o seu desempenho passa. O que a Universidade deve apresentar é o seguinte documento – o aluno tal passou por lá nesse ano e cursou tais semestres e estudava naquela ocasião isso ou aquilo. No dia que ele quiser aprender, ele tem os parâmetros na mão. Mas, a Universidade não acredita nisso. Acredita só naquelas notas velhas; quem pode apreender aquelas coisas? A Universidade deveria divulgar, o professor tal vai ministrar a disciplina de Introdução a História, nos dias tais, na segunda, na quarta e na sexta, e naqueles dias os alunos devem estudar; por favor, a Universidade deve adquirir aos alunos o direito de frequentar o espaço que ele quiser para se discutir. A ideia é que não se deve ter curso disso, ou seja, dar o curso ao estudo da História e não o curso de História. A presença cobrada pela Universidade talvez seja para garantir o espaço em que a conversa se dá. Se não houver presença pode não ir ninguém, é meio complicado. 253

A sua visão crítica, lúcida e compreensiva a respeito dos procedimentos burocráticos da Universidade, em relação ao ensino-aprendizagem, reproduz seu caráter transgressor e anárquico, mas que traz à tona a postura passiva e cômoda de muitos professores diante da segurança do emprego, do salário e da aposentadoria. Discussão que pode ser retomada em outra pesquisa.

---

<sup>253</sup> Op. cit., p. 29-30.

## 5. De Intelectual ou de Artista Engajado à Sedução pelo Mercado

### 5.1. Os artistas Cearenses e a Indústria Fonográfica

Revisitando as entrevistas realizadas com Augusto Pontes, Ednardo, Belchior, Fagner e Rodger Rogério, estas me indicaram rastros reveladores e indícios a respeito da aproximação do movimento literário e artístico conhecido como Padaria Espiritual (1892-1898) com a formação dos jovens estudantes, professores, intelectuais e artistas nos anos 1960 e 1970. Perguntado se os artistas elencados anteriormente teriam tido alguma influência dos poetas e artistas da Padaria Espiritual, Augusto Pontes fez o seguinte comentário:

Talvez, eles eram rapazes inteligentes. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Fagner e Ednardo não foram perseguidos. Falaram e viveram alguma coisa como todo mundo que ninguém não gostava. Mas, eles eram rapazes religiosos; eram os irmãos que todos queriam ter; Belchior é um deles. Imagine o Belchior, qualquer família queria tê-lo como membro; assim como o Fagner e o Ednardo<sup>254</sup>.

Nota-se, na memória inconsciente de Pontes, a questão do pioneirismo cearense, em relação ao movimento baiano, mas também da capacidade musical, cultural e intelectual dos artistas cearenses. A chegada desse grupo de artistas cearenses com seus estilos singulares de compor e interpretar agitou o mercado fonográfico, favorecidos também pelo vazio deixado por compositores já consagrados que estavam exilados, como: Chico Buarque, Toquinho, Vinícius de Moraes, Gil e Caetano. Belchior ao tentar a sorte em São Paulo e passar necessidades ironizou Caetano em sua canção ao cantar: “*em que o antigo compositor baiano dizia: ‘tudo é divino, tudo é maravilhoso’*”. Começando assim certa intriga entre artistas cearenses, ou “Pessoal do Ceará”, e os artistas baianos.

Em “O Ceará de Ednardo”, Gilmar de Carvalho, no capítulo O Novo Padeiro, faz referência ao aludido artista mediante a seguinte afirmação: “Existe muito maior relação entre a Padaria Espiritual e os novos compositores cearenses do que possa parecer a uma leitura

---

<sup>254</sup> PONTES. Entrevista feita com **Augusto Pontes**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, out. 2004, p.13.

mais apressada”.<sup>255</sup> Ressaltando a vitalidade e a irreverência cearense de uma classe média à procura de espaço para se fazer ouvir.

Boêmios, deram novo impulso à atividade intelectual, num saudável contraponto às manifestações da cultura oficial, e sem cair no bacharelismo que formava os quadros das oligarquias, já nesse tempo dominadoras. Objeto era fornecer a todos o pão do espírito, numa antecipação pouco admitida das ideias modernistas de 1922. Os novos compositores que servem “o fino biscoito” são padeiros por conta da contestação ao espírito dos “homens práticos”<sup>256</sup>.

É importante destacar a origem interiorana desses jovens artistas, os quais lograram mais destaque no mercado fonográfico. Fausto Nilo vinha de Quixeramobim, Ednardo, o pai tinha origem na Serra da Ibiapaba, Raimundo Fagner, filho de pai libanês, era um grande proprietário de terras em Orós e Belchior vinha de Sobral.

Belchior disse-me ter nascido em Sobral na rua Santo Antônio nº 58, hoje, Padre Fialho. Nessa rua, teve sua formação musical inspirada na família Alcântara, família, a qual pertencia o maestro Acácio, pai do grande pianista José Marçal. As conversas com o maestro Acácio e sua esposa dona Mundica sobre a origem musical daquela família foram relevantes para sua compreensão da cultura da cidade e para o seu gosto e formação musical. Tudo isso ainda foi favorecido por uma rádio da cidade, que radiava pelo serviço de alto-falante, na Praça São João e na Praça da Coluna da Hora. A respeito do cotidiano da cidade, sua formação musical em família comentou o seguinte:

Eu morava em Sobral, onde nasci. Então, eu ia passar férias na casa do meu avô em Coreaú. Lá, eu ouvia meu avô tocar sax e flauta. Minha vó cantava no coro da Igreja. Tinha uns tios que eram boêmios e sabiam o repertório tradicional da Música popular Brasileira; de modo geral, valsas e choros que executavam com aquela voz romântica, melancólica; característica do seresteiro daquela época. Eles eram bons violonistas também. Eu só tive vontade de caminhar para a carreira musical depois que eu saí do Mosteiro Capuchinho, onde eu estudei e fui para a Faculdade de Medicina<sup>257</sup>.

Os indivíduos estão inseridos em um ambiente social, onde compartilham, aprendem, assimilam, mas agem cada um a sua maneira, recriam e transmitem outros

<sup>255</sup> CARVALHO. **O Ceará de Ednardo**. Fortaleza: Secretaria de Cultura, 1990, p. 18.

<sup>256</sup> Op. cit., p.18.

<sup>257</sup> BELCHIOR. Entrevista feita com **Belchior**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 5 abril. 2004, p. 2.

conhecimentos pela experiência; o que os fazem intelectuais. Sobre a compreensão desses indivíduos isolados, talvez tenha sido isso que Norbert Elias quis dizer, só “As pedras talhadas e encaixadas para compor uma casa não passam de um meio; a casa é o fim. Seremos também nós, como seres humanos individuais, não mais que um meio que vive e ama, luta e morre, em prol do todo social?”<sup>258</sup> Em verdade, depois de deixar Sobral pela cidade grande (leia-se Fortaleza), Belchior estudou no Liceu do Ceará, onde conheceu os estudantes, Fausto Nilo, Paulo Monteiro de Sousa e Cláudio Pereira, alguns dos quais dividira conversas no *Bar do Anísio*, festivais de músicas e atividades políticas na Universidade. Belchior chegou mesmo a dizer-me que sempre achava que ia para a Universidade.

Fausto Nilo lembra muito bem de Belchior ainda estudante do Liceu e da sua aproximação informal como pelo gosto pela literatura, relatando o seguinte: “O Belchior era da minha turma. O Belchior era impressionante, por que ele ‘tava’ sempre com um livro de literatura de romances debaixo do braço. Eu gozava com o Belchior porque ele era muito carola, muito ligado na igreja, aí eu ‘frescava’ [Sic] com ele, meu amigo Belchior”<sup>259</sup>.

Em suas reminiscências, Belchior contou-me que, após deixar o convento, voltou à sua casa dedicando-se a estudar para o vestibular de Medicina. Em sua percepção, na época seria o curso mais envolvido com as questões filosóficas e religiosas, as quais o interessavam bastante naquele momento pelas conversas avançadas que tinha, antes mesmo de chegar a universidade, com os amigos do Liceu, Fausto Nilo e Cláudio Pereira, e do interesse que já demonstrava pela boemia literária e artística, segundo ele, de uma Fortaleza já bem avançada. E quando o indaguei sobre o seu envolvimento com os movimentos realizados pelo CPC, pelo Cactus e pelo Gruta no início dos anos 1960, vale a pena o longo relato do artista:

Naquele momento eu estava chegando ao mosteiro onde era proibido ler jornal e ver televisão. Só depois que eu vi saber desses movimentos. Mas, eu já admirava o Augusto Pontes e o Rodger Rogério pelo que construído na cultura e carreira artística da qual eu comecei em 1967 e 68. Então, quando eu cheguei na Universidade, eu já tinha uma história artística absolutamente formada, inclusive com canções feitas. (...) O meu primeiro contato com a “música universitária” foi na Passeata dos Bichos da minha turma; eu cantei a passeata inteira. Quando eu cheguei na turma do Bar do Anísio, já estava com a bagagem feita; já tinha contato com a

<sup>258</sup> ELIAS. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 17.

<sup>259</sup> NILO. Entrevista feita com **Fausto Nilo**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em seu escritório. Fortaleza, 9 maio. 2012, p. 11.

música religiosa do mosteiro e cheguei com a memória do pessoal do Liceu do Ceará, do Fausto e do Cláudio Pereira.<sup>260</sup>

Em comemoração aos 30 anos do primeiro LP *Manera Fru Fru, Manera* de Raimundo Fagner, lançado em 1973, Belchior depondo ao jornal O Povo fez o seguinte comentário sobre a Faculdade de Medicina, o magistério, o Bar do Anísio e Fagner:

Nunca me foi possível esquecer nenhuma das Últimas 1001 Noites de Pompéia que, tão desvairadamente, convivemos. Quando, à média luz de bolero de uma delas, eu deixava para trás os estudos de Medicina, a vidinha de professor de vestibulandos, os amores e os desamores que, em si, me resumiam toda a Fortaleza – este bar de subúrbio parisiense, sempre em festa e lotado de existencialistas de plantão à beira do mar – ouvi de Raimundo (Fagner) dizer, à hora de minha partida rumo ao Rio, onde Copacabana ainda me engana: “Vai em frente, poeta! Olha lá tudo direitinho! Escreve, contando como é... Depois eu vou!”<sup>261</sup>.

Segundo ele, o *Bar do Anísio*, “subúrbio parisiense” em certo sentido, resumia toda a pequena Fortaleza, ao convergir intelectuais, músicos, professores e universitários dos diversos departamentos da Universidade; onde se falava de amores, de desamores, se compunha (como a canção, *Mucuripe*) e se bebia. A decisão de partir do nosso candidato a artista, parece demonstrar o carinho que tinha pelos estudos de medicina, mas nem tanto pelas aulas de cursinho, ao referir-se ‘a vidinha de professor’.

E Belchior foi-se e não só desbravou com a sua poesia, mas com a sua inteligência encantou, aproximando-se de artistas de diretores conhecidos no mundo da música e da mídia como o rico Reinaldo Zangrandi, Márcia de Windsor, João Carlos Magaldi e Carlito Maia; os quais o possibilitaria logo a entrar pela porta da frente no *show-business*.

Antes de partir para a “cidade maravilhosa”, Belchior dividia com Jorge Melo a direção musical do programa, *Porque Hoje é Sábado* de Gonzaga Vasconcelos, o qual o possibilitava contatos com muitos artistas consagrados que participavam do programa como a apresentadora de rádio e televisão, Cidinha Campos. Sabe-se, nos depoimentos da admiração que Cidinha passou a nutrir pelo potencial artístico de Belchior ao conhecê-lo em Fortaleza. No Rio de Janeiro, Cidinha Campos favoreceu a inserção do ex-acadêmico de medicina no mundo da música. Em 1971, ao vencer o IV Festival Universitário de Música Popular com a

---

<sup>260</sup> Op. cit., p. 3-4.

<sup>261</sup> Manera FruFru 30 anos. Histórias-fantasia. **O Povo**. Vida & Arte, 1 jun. 2003, p. 16

canção, *Na Hora do Almoço*, Belchior ganhou o reconhecimento nacional e, particularmente, de Elis Regina. Da “vidinha” de professor de cursinho, Belchior se tornou astro.

Com a vitória de Belchior no festival e com os importantes contatos conseguidos, Fagner foi-se também encontrar-se com os outros. Nos jantares patrocinados nas casas desses famosos, os cearenses (Ednardo, Fagner, Jorge Melo e Rodger Rogério) começam a surgir, como relata Belchior: “Calados e magros, esperando o jantar, foi que desembarcamos, com armas e bagagens, nessa **Padaria Espiritual**, (grifo meu) em pleno Rio de Janeiro.”<sup>262</sup>

As leituras de autores clássicos e seu interesse pelas leituras de grandes poetas e sua vida como estudante no Liceu do Ceará; leva-me a indícios de que na memória de Belchior o “Pessoal do Ceará” seria a nova Padaria Espiritual. Imbuídos de uma novidade estética e poética musical - pela irreverência, pelo caráter anárquico e determinação do espírito dos ‘Padeiros Cearenses’ de fins do século XIX - vergaram as fronteiras de Fortaleza chegando ao Rio de Janeiro.

Percebo indícios dessa aproximação entre o “Pessoal do Ceará” e a Padaria Espiritual nas memórias de Belchior e Ednardo. Talvez seja essa percepção que o pesquisador da música e da cultura cearense, Gilmar de Carvalho, tenha querido dizer ao referir-se: “Existe muito maior relação entre a Padaria Espiritual e os novos compositores cearenses do que possa parecer a uma leitura mais apressada”.

Como todo pesquisador, e preocupado com essas rupturas e “esquecimentos” da “memória”, questioneei a Fausto Nilo, a Rodger Rogério e a Dedé Evangelista, mais velhos, a respeito dessa possibilidade e de aproximação do “Pessoal do Ceará” com a *Padaria Espiritual*. Dos três obtive uma resposta uníssona, de não haver nenhuma relação que eles soubessem ou suas memórias lembrassem. Apenas Augusto Pontes deixou o questionamento de que, de certa forma, eles seriam os novos padeiros.

Não tenho como provar essa aproximação, contudo há indícios, os quais, eu indicarei alguns, mas essa é uma questão para outra pesquisa ou uma indicação a outros pesquisadores. Em verdade, fico surpreso com a participação de Augusto Pontes na elaboração do CPC, escrevendo esquetes, dirigido peças, idealizado viagens, festivais de música, programas de rádio, ter sido professor, letrista, (finalizador de letras de amigos) e de ter idealizado e participado do *Massafeira Livre* com o cantor e compositor Ednardo.

---

<sup>262</sup> Op. cit., p. 16.

Ao indagar Belchior e Fagner sobre a construção da canção *Mucuripe*, Fagner foi enfático: “Inclusive os versos finais da canção, *vida, vento, vela, leva-me daqui*, não pertencem ao Belchior, mas ao Augusto Pontes; mas, também não é dele, é do poeta português, Guerra Junqueiro”<sup>263</sup>. Ainda sobre a questão, segundo Augusto: “O Rodger sugeriu, e eu coloquei os versos finais da canção”<sup>264</sup>.

Esclarecendo melhor é preciso entender que a Padaria Espiritual teve repercussões não só em alguns Estados como no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Minas Gerais e em Pernambuco, mas também em Portugal. Segundo Sânzio de Azevedo, alguns poetas portugueses como Guerra Junqueiro foram admiradores dos padeiros<sup>265</sup>.

Fagner, ao narrar sua trajetória de estudante por vários colégios de Fortaleza, lembra com clareza da professora Helena Dutra, que lhe preparou para o Exame de Admissão e, especialmente, do professor de português, João Lima, do Colégio da Piedade, contando-me o seguinte:

Ele foi importantíssimo na minha vida; ele era muito exigente. Ele pensava que só tinha a matéria dele. O que ele dava de conteúdo; a gente tinha que passar a semana inteira estudando português. (...) a gente tinha que declamar poemas e era só Camões, **Guerra Junqueiro** (grifo nosso), só grandes poetas. Eu tive que decorar o fim trágico de Inês de Castro; eu era o orador da turma. Eu me envolvi muito nisso, é tanto que eu passava mais na matéria pela minha paixão pela poesia<sup>266</sup>.

Fica evidente o contato do futuro artista, na época, ainda secundarista com a literatura dos poetas portugueses, levando-o ao esclarecimento sobre os versos finais de sua canção de autoria do poeta português e admirador da Padaria Espiritual. Fagner teve muitas experiências educacionais, uma vez que estudou em vários colégios da cidade: Lourenço filho, colégio Jenny Gomes, colégio João Pontes, colégio Castelo, colégio da Piedade, Ginásio Dom Bosco (do pai de Ednardo) e no cursinho do Farias Brito. Fagner e Ednardo não só foram vizinhos, na mesma época, mas estudantes no Ginásio dirigido por seu Oscar, pai de Ednardo. Indagado sobre quando e como tinha sido seu contato com os poetas Padeiros, Ednardo disse-me:

<sup>263</sup> FAGNER. Entrevista feita com **Raimundo Fagner**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 25 fev. 2008, p. 5.

<sup>264</sup> PONTES. Entrevista feita com **Augusto Pontes**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, em 2003, p. 9.

<sup>265</sup> AZEVEDO. **Breve História da Padaria Espiritual**. Fortaleza: Edições UFC, 2011, p. 55.

<sup>266</sup> Op. cit., p. 4-5.

Sempre perguntava ao meu pai quem eram aquelas pessoas que davam nomes a algumas ruas de Fortaleza. E na medida do possível ele explicava quais os feitos e importâncias destas pessoas, e também indicava pesquisar na biblioteca do seu colégio Ginásio Dom Bosco, e fui descobrindo que alguns destes nomes tinham pertencido ao movimento Padaria Espiritual. Foi quando comecei a ler alguns livros, ainda residindo em Fortaleza, entre os quais: de Antonio Sales, Adolfo Caminha, Rodolfo Teófilo, e me interessei pelo movimento dos “padeiros”. Aliás, o Ginásio Dom Bosco e Escola Técnica de Comércio Padre Champagnat, escolas dirigidas pelo professor Oscar Costa de Souza, (meu pai), vem a ter importância fundamental neste período no Ceará, para alguns componentes das artes e culturas. Tais como Augusto Pontes, Yeda Estergilda, Eusélio Oliveira, Emiliano Queiroz, Fagner, Zé Humberto, entre outros nomes, nos quais me incluo. O que evidencia que nas áreas do ensino médio e profissionalizante, havia alguns educadores, diretores e professores que se preocupavam em fornecer aos alunos um currículo extra de conhecimentos em suas formações <sup>267</sup>.

São esses professores destacados por Ednardo que interessam. A indicação de Ednardo sobre os professores que ensinavam currículos extras e a indicação dos alunos e das alunas do colégio de seu pai daria uma boa pesquisa. Eu lembro muito bem do professor Oscar (como era conhecido) passar com o seu chapeuzinho e sua bolsa tiracolo na rua Lauro Maia (onde nasci) sendo cumprimentado pelas pessoas do bairro; ele era querido mesmo. O depoimento de Ednardo suscita indagações importantes tais como: Havia professores e “artistas” entre os padeiros? Quem eram eles? Que conhecimentos passavam?

Na efervescência cultural de fins dos anos 1960, Ednardo estudante de Engenharia Química da Universidade Federal do Ceará, decidiu-se pela carreira de compositor e cantor em 1969. Filho de um agricultor até os 30 anos de idade, originário da Serra da Ibiapaba, fugido da seca para Fortaleza cursou o artigo 99 formando-se em Direito, quando fundou o Colégio Dom Bosco na Avenida Visconde do Rio Branco do qual foi professor e diretor por toda a vida. Nessa escola, nas palavras de Ednardo: “(...) Meu pai tinha uma biblioteca em casa e no colégio, onde eu tive acesso e li não apenas os clássicos, mas li os cordéis, na idade entre dez e doze anos. Foi de uma história desses cordéis que eu me inspirei para compor mais tarde o maracatu, *Pavão Mysteriozo*” <sup>268</sup>.

Em 1976, já famoso no mercado fonográfico lançou o disco, *Berro*, o qual fazia referência “as pelancas, aos ossos, de que do boi só se perde o berro.” Para os militares o

---

<sup>267</sup> EDNARDO. Entrevista feita com **Ednardo**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro por e-mail. Fortaleza, 26 out. 2011, p.1.

<sup>268</sup> EDNARDO. Entrevista feita com **Ednardo**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 21 mar. 2003, p. 9.

termo “berro” soava aos torturadores como referência ao som dos porões ou aos que berravam contra a ditadura. De fato, não foi fácil negar o caráter político do disco; além da canção *Berro*, outras são bastante reveladoras nesse sentido, como a canção *Padaria Espiritual*, alusão explícita ao movimento literário intelectual fundado por Antônio Sales em 1892, em Fortaleza.

Em uma entrevista ao *Jornal do Brasil* em 1980, conversando sobre a *Padaria Espiritual*, Ednardo se dirigiu à estante, trouxe um livro sobre o movimento e apontou um trecho: “Olha só que barato e disse - Art. 26: São considerados, desde já, inimigos naturais dos padeiros: o clero, os alfaiates e a polícia. Nenhum padeiro deve perder a ocasião de patentear o seu desagrado a essa gente”<sup>269</sup>. Eis a letra da canção, *Artigo 26* de Ednardo:

Olha o padeiro entregando o pão  
De casa em casa e entregando o pão  
Menos naquela, aquela, naquela, aquela não  
Pois quem se arrisca a cair no alçapão?  
Pois quem se arrisca a cair no alçapão?  
Anavantu, anavantu, anarriê  
Nê pa dê qua, nê pa dê qua, padê burrê  
Igualitê, fraternitê e libertê  
Merci bocu, merci bocu  
Não há de que  
Rua formosa, moça bela a passear  
Palmeira verde e uma lua a pratear  
Um olho vivo, vivo, vivo a procurar  
Mais uma idéia pro padeiro amassar  
Anavantu, anavantu, anarriê  
Nê pa dê qua, nê pa dê qua, padê burrê  
Igualitê, Fraternitê e liberte  
Merci bocu., merci bocu  
Não há de que  
Você já leu o artigo 26  
Ou sabe a estória da galinha pedrês  
E me traduza aquele rock para o português  
A ignorância é indigesta pro freguês  
A ignorância é indigesta pro freguês  
Anavantu, anavantu, anarriê  
Nê pa dê qua, nê pa dê qua, padê burrê  
Igualitê, fraternitê e libertê  
Merci bocu, merci bocu  
Não há de que  
Você queria mesmo, é ser, um sanhaçu  
Fazendo fiu e voando pelo azul  
Mas nesse jogo lhe encaixaram, e é uma loucura  
Lá vem o padeiro, pão na boca é o que te cura  
Lá vem o padeiro, pão na boca é o que te cura  
Anavantu, anavantu, anarriê  
Nê pa dê qua, nê pa dê qua, padê burrê  
Igualitê, fraternitê e libertê

<sup>269</sup> CONVERSANDO sobre a *Padaria Espiritual*. *Jornal do Brasil*. São Paulo, 1980, p.6.

Merci bocu, merci bocu  
 Não há de que<sup>270</sup>

A canção foi executada em todo país. Sobre o show do MAM e do repertório, segundo o jornal O Globo, o artista voou para os braços do público e consolidou a sua carreira. O Jornal, assim fez menção ao show: “O cearense mostrou um trabalho bonito, maduro e equilibrado, sem que represente qualquer acomodação ou “*aburguesamento criativo*” (grifo nosso). (...) Além de um repertório amplo e inquieto e com momentos de intensa luz”<sup>271</sup>. Além da referência direta à Rua Formosa, sede da criação da *Padaria Espiritual* e de remeter às palavras libertárias da Revolução Francesa (*Liberdade, Igualdade e Fraternidade*), no mesmo disco o ex-universitário revela mais do seu conhecimento, ou talvez do seu encantamento, a respeito da Padaria Espiritual em outra canção do disco, *Padaria Espiritual*.

Nessa Padaria Espiritual  
 Nessa nova palavra de ordem geral  
 Eu faço o pão do espírito  
 E você cuida do delito  
 De comer, de comer  
 Onde e como cometer  
 De comer, de comer  
 Onde e como cometer  
 Coma tudo, tudo o que você puder  
 Arrote e coma você mesmo até  
 Consuma tudo em suma  
 Definitiva e completamente  
 Na destruição somente deste absurdo aniquilamento  
 É que talvez surja um outro novo momento  
 Na destruição somente deste absurdo aniquilamento  
 É que talvez surja um outro novo momento  
 Um outro novo momento  
 Um outro novo momento<sup>272</sup>

Ednardo enaltece, em sua letra, o programa e o movimento idealizado pela Padaria Espiritual, quando buscava o novo pela transgressão através da poesia, pela palavra. O disco *Berro* revelará a preocupação do artista com a História cultural cearense. Na canção *Passeio Público*, utiliza-se da praça como espaço de memória, dando voz à história cearense, em particular, a Bárbara Pereira de Alencar e sua participação na Revolução de 1817.

<sup>270</sup> EDNARDO. Artigo 26. In: **Berro**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1976. LP. Faixa 2.

<sup>271</sup> NO SHOW do MAM o artista voou para os braços do público e consolidou a sua carreira. **O Globo**. Fio de Janeiro, 3 maio. 1977

<sup>272</sup> EDNARDO. Padaria Espiritual. In: **Berro**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1976. LP, faixa 9.

A respeito dos possíveis indícios elencados da relação do “Pessoal do Ceará” com a *Padaria Espiritual*, o historiador Carlo Ginzburg ensina ser necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos observados: “o conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime, baseado em indícios imperceptíveis para a maioria”<sup>273</sup>. Os depoimentos de Augusto Pontes, de Gilmar de Carvalho, de Fagner e de Ednardo deixam rastros, sinais e indícios que podem ser pesquisados e aprofundados.

Os depoimentos de Augusto Pontes e Gilmar de Carvalho sustaram esses indícios: o primeiro, ao enfatizar a origem e a capacidade criadora dos jovens dos anos 1960 e 1970, que também não deixavam de ser características comuns aos padeiros do século XIX. O segundo, Carvalho, ao remeter à origem, à irreverência e à crítica feita aos valores burgueses, tal qual o grupo da *Padaria Espiritual*, evidencia traços comuns com os jovens universitários dos anos 1960 e 1970, principalmente, aqueles engajados politicamente ao PCB e ao CPC órgão da UNE (União Nacional dos Estudantes).

No livro *Baú dos Ossos*, Pedro Nava em suas reminiscências, revela a trajetória de sua família com raízes em São Paulo, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro e de familiares que continuaram a morar no Ceará. Além disso, remete-me a outras questões e hipóteses sobre a pesquisa. Pedro Nava veio a Fortaleza pela primeira vez em 1905, com pouco mais de dois anos para se batizar. Em fevereiro de 1919, voltou ao Ceará, à Rua Formosa (depois Rua Barão do Rio Branco) para conhecer a sua avó paterna. Retornou de novo ao Ceará em 1959, para dar um curso na Universidade. Em seu livro, Nava relata suas andanças na provinciana Fortaleza, em fins do século XIX com o tio e fundador da *Padaria Espiritual*, Antônio Salles (*Moacir Jurema*) e a origem e formação educacional de seu pai, José Nava (*Gil Navarra*), um dos fundadores também da *Padaria Espiritual*.

O que salta aos olhos do pesquisador da educação sobre as memórias de Nava e a segunda década do século XIX e os fins dos anos cinquenta e início dos anos 60 em Fortaleza são as memórias sobre suas famílias, sobre o colégio no qual estudavam seus professores e suas formações intelectuais. Segundo ele, José Carlos da Costa Ribeiro Júnior, um dos presidentes da *Padaria Espiritual*, teria entrado para a família por seu casamento em 1884.

---

<sup>273</sup> GINZBURG. *Mitos, Emblemas, Sinais*: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 145.

(...) Meu pai considerava José Carlos como cunhado e tinha por “mestre e amigo”, era um tipo de letrado provinciano, dos mais admiráveis do seu tempo. Filósofo, crítico, cronista, poeta, jornalista, foi o Bruno Jacy da Padaria Espiritual. Bacharel pela Faculdade de Direito do Recife, em 1882, sequaz das ideias de Tobias Barreto, foi Promotor Público na capital pernambucana e mais tarde Procurador dos Feitos e Secretário de Estado da Fazenda, Juiz, Chefe de Polícia e Advogado na Fortaleza. **Sua mais notável atividade foi, entretanto, a de professor**, (grifo nosso) tendo sido diretor do Liceu do Ceará, onde regia a cátedra de Alemão. Dotado de verdadeiro gênio para as línguas, manejava, além do idioma que ensinava, mais o francês, o castelhano, o italiano, o inglês, o latim e o grego que lia corretamente e falava com espantosa fluência. Até do hebraico, o diabo do homem tinha suas tintas...<sup>274</sup>.

Apesar de ignorar o colégio primário em que seu pai estudou, lembra que ele só teria entrado no Liceu em 1891, com 15 anos de idade, e convivido em casa com José Carlos como seu cunhado mais moço e, “no Liceu do Ceará, como discípulo do fino humanista; na Padaria Espiritual, como seu confrade. Recebeu ainda de José Carlos os ensinamentos de sua cultura e a influência liberal de sua atuação de abolicionista e republicano da propaganda”<sup>275</sup>.

Se suas memórias e sua literatura estiverem corretas, chamam atenção algumas hipóteses iniciais: com todo esse conhecimento intelectual, de influência liberal, abolicionista e defensor do ideário republicano, José Carlos seria realmente um letrado provinciano? Mesmo com as funções importantes assumidas, por que o ofício de professor do Liceu teria sido a mais importante? Como dito, anteriormente essas são apenas algumas indicações para uma pesquisa posterior ou para outros pesquisadores da educação assumirem.

Segundo Fausto Nilo, em 1971, em Brasília, eu ouvi o destaque de um rapaz chamado Ednardo, no Festival Nordestino, com a canção, *Chapéu de Palha*. Ainda, segundo Fausto Nilo, por volta de 1967, houve um grande movimento em torno da Padaria Espiritual na Universidade com debates, leituras e excursão. E nesse movimento, o Departamento de Arquitetura - comandado pelo professor Liberal de Castro e professor B. de Paiva que tinha dado um curso de teatro - trouxeram, “uma pessoa bem velhinha que fez uma palestra na Arquitetura, porque esse cara tinha conhecido bem garotinho, já bem velhinhos algumas figuras que vinham desse movimento e conhecendo assim a Fortaleza, Moleque”<sup>276</sup>.

---

<sup>274</sup> NAVA. **Baú de Ossos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, p. 72.

<sup>275</sup> Op. cit., p.73.

<sup>276</sup> NILO. Entrevista feita com **Fausto Nilo**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em seu escritório. Fortaleza, 9 maio. 2012, p. 23.

Ednardo entrou na universidade em 1967. Será que teria presenciado os debates na Arquitetura ou se inspirou mesmo como os livros da biblioteca do pai? Como dito antes, é um tema bom para nova pesquisa.

Estimulado, ouvindo os discos de cera comprados por seu pai e com um piano em casa, foi incentivado por sua mãe a estudar piano clássico aos seis anos, com a professora Dona Maria José Uchoa. Seduzido pela sonoridade da música popular que gostava de tocar de ouvido, passou a ser pressionado pela professora que não admitia o estudo de música popular. Então, passou a estudar com o professor Oscar, que tinha o mesmo nome do seu pai e ensinava também músicas de rádio. Essa formação de piano mais popular ocorreu por volta dos quatorze anos.

Me deram a certeza de que o que eu queria fazer mesmo era música. Qualquer música de rádio que tocava, eu já transferia para o piano, fazia meus próprios arranjos. (...) Depois no curso científico no Colégio Castelo, descobri vários amigos como o Dutra, que era um pianista muito bom; (...) Então, a gente combinava de estudar para o cursinho, aliás, para as provas e de repente, em vez de estudar, tinha um piano em casa; cara, eu aprendi aqui uma, essa aqui; eu aprendi outra e em vez de estudar as matérias do colégio, estudávamos a matéria do piano.<sup>277</sup>

Por essa época, o adolescente morava na rua Artur Temóteo, que foi um grande maestro cearense, com a rua Lauro Maia, onde a poucas casas morava o também adolescente Raimundo Fagner, que frequentava a casa de Ednardo para discutir os acordes, as harmonias de suas primeiras canções. Contudo, mesmo tendo livros de poesia, clássicos e cordéis na biblioteca de seu pai, Ednardo não se atrevia a fazer letras de música, pois inicialmente a sua criação era mais musical. Volta-se, então, à escrita, fazendo letras de música, ao ingressar no curso de Química na Universidade Federal do Ceará, levado pelas conversas, pelas discussões, inspirando-se, também, pela repressão da ditadura militar. Conforme Ednardo, “Aí, eu comecei a transformar às nossas conversas de bares em letras de músicas. Cara eu ficava imaginando; pô é mais fácil fazer letras de música do que eu estava pensando; é só a gente pegar as nossas conversas e começar a organizar, rimar”<sup>278</sup>.

Assim, tomando como referência o ambiente e as conversas na Universidade, passou a compor. Nessa época, Ednardo trabalhava na Petrobrás, no setor da fábrica de

---

<sup>277</sup> EDNARDO. Entrevista feita com **Ednardo**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 21 mar. 2003, p. 5.

<sup>278</sup> Op. cit., p. 6.

asfalto, e estudava na Universidade, impossibilitando-o de participar de todos os festivais, pois cumpria o horário de trabalho noturno das onze às sete da manhã, indo direto à Universidade Federal do Ceará. Só ao final da tarde, dedicava-se à música; por vezes, no início da noite, frequentava o *Bar do Anísio*.

Por volta de 1968/69, na Universidade, logo se envolveu em reuniões, em festivais de música e começou a não frequentar muito o *Bar do Anísio*. Essas novas experiências o despertaram a uma maior consciência e envolvimento político. Nessa efervescência cultural da Universidade, daqueles anos 1960, foi onde conheceu Augusto Pontes, o “guru” ou “agitador cultural” para alguns dos colegas e amigos, do qual logo se tornou parceiro. Ednardo era encantado por seu potencial criativo e suas ideias, pelo seu envolvimento político com o Partido Comunista, com a arte engajada (música, teatro, artes plásticas) e por Augusto ter sido um dos fundadores do CPC (Centro Popular de Cultura) da União Nacional dos Estudantes em Fortaleza em 1963. Augusto, por sua vez, também virou letrista de canções como se pode ver na música *Carneiro*. Segundo Ednardo, a música teria surgido de conversas de bares em plena ditadura militar e já pensando em deixar Fortaleza teria dito para Augusto:

Eu estou doido de vontade de ir para o Rio de Janeiro e ele respondeu: ‘Eu também, mas não tenho dinheiro’. Então, eu disse: ‘vamos jogar no bicho aí se ganhar quem sabe! E combinamos vamos jogar no carneiro. Então, começamos a juntar as frases; Eu disse para o Augusto: ‘eu mesmo vou buscar e voltar e vídeo-tapes e revistas super coloridas e o Augusto completou: ‘pras meninas meio distraídas repetir a minha voz, aí eu disse: ‘Augusto, que Deus salve todos nós! Foi assim que foi criada a letra e a música, *Carneiro*<sup>279</sup>’.

Segundo Pontes, na letra original, tinha uma declamatória inicial que era um procedimento comum na música brasileira e que desapareceu que dizia: “*Que mulher legal, vou levá-la pra casa, vou botar no registro da luz, essa musa, essa mulher*” e aí começava, “*Amanhã se der o carneiro...*”. Nas casas da época, existia, logo na sala, um registro da luz, feito de madeira, no qual era comum os moradores colocarem santos ou fotos de mulheres, mas como o Ednardo, segundo ele, não gostou retirou essa declamatória inicial e a letra ficou assim,

---

<sup>279</sup> EDNARDO. Entrevista feita com **Ednardo**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 21 mar. 2003, p. 7.

**Carneiro***Ednardo / Augusto Pontes*

Amanhã se der o carneiro  
 O carneiro  
 Vou m'imbora daqui pro Rio de Janeiro  
 Amanhã se der o carneiro  
 O carneiro  
 Vou m'imbora daqui pro Rio de Janeiro  
 As coisas vêm de lá  
 Eu mesmo vou buscar  
 E voltar em vídeo tapes  
 E revista supercoloridas  
 Pra menina meio distraída  
 Repetir a minha voz  
 Que Deus salve todos nós  
 E Deus guarde todos vós<sup>280</sup>

No contexto do debate, quanto à produção artístico-cultural da época, indaguei Augusto Pontes sobre a importância do Ceará e ter sido o primeiro a partir para o Rio de Janeiro. Ele respondeu-me o seguinte: “Oh! de todos. O Ceará teve uma evasão maior: os baianos jogam tênis, Gilberto Gil e Caetano. (...) Os cearenses eram muitos. O Pessoal do Ceará era um álbum duplo; a **Massafeira** [grifo meu] era um álbum duplo e com muita gente”<sup>281</sup>. A despeito de Augusto gostar de organizar eventos culturais reunindo muita gente, ironicamente, já maduro e “velho” ouvi dele mais de uma vez “quando muitos boêmios, artistas, intelectuais dentre outros sentavam a mesma mesa do bar na qual ele estava, dizia: *‘quanto mais criaturas, menos cultura’*”.

A sua irreverência, o seu sarcasmo e inteligência, como era de praxe, fez-me avaliar a sua resposta e fazer questionamentos. Primeiro, como já comentado antes, o reitor Edgard Santos da Universidade da Bahia ao contratar intelectuais, maestros, músicos e professores havia possibilitado um verdadeiro “renascimento cultural baiano”. Caetano Veloso em seu livro *Verdade Tropical*, no capítulo denominado *Baiunos*, ao rememorar suas aproximações e amizades com o grupo *Nós, Por Exemplo*, precursor do “movimento” Tropicalista elenca um grupo considerável de participantes, aos quais, se refere Caetano assim:

Eu sentia assim desde o Teatro Vila Velha. Por um lado, Tom Zé, Alcivando Luz, Djalma Correia, Perna Fróes, **Piti**, [grifo meu] Fernando Lona, e, por outro, Alvinho, Duda, Waly, Roberto Pinho, e, depois, Rogério, Agrippino, Guilherme,

<sup>280</sup> EDNARDO. Romance do Pavão Mysteriozo. In: **Ednardo**. Rio de Janeiro: RCA, 1974. LP, faixa 1.

<sup>281</sup> Op. cit., p. 14.

Torquato e Capinan, eram colegas ou amigos, amados e admirados, às vezes uns mais que outros, mas sem que significassem o que nós quatro significávamos para mim. Duda e Waly e Torquato e mesmo Rogério foram meus amigos num grau de intimidade que minhas relações pessoais com Gil ou Gal nunca atingiram.<sup>282</sup>

Então o “movimento” - se é que houve realmente um movimento tropicalista, mas esta é outra questão - não se resumia às ideias, à criatividade e à estética apenas dos dois, Caetano e Gil. Caetano literalmente cita o nome de Piti, como comentado antes, que esteve em Fortaleza a convite de Aderbal para vencer o *I Festival de Música Popular Aqui*. Segundo, Augusto Pontes, os cearenses eram muitos, como o eram os baianos, os pernambucanos e assim como o eram o grupo dos mineiros (ou Clube da Esquina), com Milton Nascimento, Beto Guedes, Lô Borges, Márcio Borges Ronaldo Bastos, Fernando Brandt, Wagner Tiso, Toninho Horta dentre outros. Terceiro, ao se referir ao grupo cearense como o que teve maior evasão, talvez tenha razão. Sua memória, as viagens feitas pelo grupo Cactus em vários interiores do Estado, assim como o Gruta não apenas realizou caravanas culturais em cidades do Estado como também do sudeste e sul chegando a países como o Uruguai, Paraguai, Argentina e Chile.

Nesta última viagem tinham por objetivo fazer contato com a exilada política cearense Moema Santiago. Além do contato, buscavam conhecer o governo do presidente socialista Salvador Allende. Por ironia, os jovens cearenses chegaram ao Chile exatamente no momento do golpe militar chileno, com o apoio do governo estadunidense e, por isso, tiveram que fugir às pressas de Santiago de volta ao Brasil.

Augusto Pontes, ao se reportar ao *Massafeira Livre* como um álbum duplo, revela nas entrelinhas da memória, transparecer em minha hipótese a unidade dos movimentos estudantis cearenses – do Cactus, do CPC, do Gruta, das caravanas culturais e do *Massafeira Livre* - como o desfecho da atividade política e cultural, ao congregar muitos jovens artistas. Ouvi de Cláudio Pereira e Francis Vale com orgulho a afirmação de que o Gruta, órgão cultural do DCE, foi a continuação do CPC e foi posto na ilegalidade após o golpe civil-militar de 1964, inclusive por ser o único do Brasil em atividade cultural política, provavelmente com outra significação. Essa hipótese de continuidade, envolvendo os movimentos que citei há pouco é uma novidade da pesquisa, já que não se encontra em nenhum autor (pesquisador da “música cearense”, historiador, sociólogo ou educador).

---

<sup>282</sup> VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 145.

Ednardo e Augusto Pontes vivenciaram muitas dessas experiências em momentos distintos, mas a música os uniu, tornaram-se parceiros, compuseram boas canções e idealizaram o *Massafeira Livre*. No entanto, Ednardo apostou na sua competência musical de compositor e cantor e partiu para o Rio de Janeiro e Augusto Pontes enveredou na política como secretário.

Eu tive a oportunidade de conviver com Augusto Pontes, não apenas ao realizar duas entrevistas, mas em bares, boemias e reuniões. Por duas vezes, estive com ele no hotel *Holliday in* onde Ednardo se hospedara. Entre um gole de vinho e alguns papos musicais ouvi de ambos, depoimentos reveladores, mas proibidos por eles para publicação. Disseram-me inclusive o seguinte: “Você é um bom pesquisador, mas tem muita coisa a ser dita, a ser contada que não poderemos revelar ainda”.

Como pesquisador do grupo *História & Cultura* da Universidade Estadual do Ceará realizei entrevistas com alguns desses artistas como Rodger Rogério, Teti e Ednardo justamente os três que lançaram o LP *Pessoal do Ceará*. Fui eu quem levou Ednardo para a entrevista na UECE e, finalizado o evento, ele fez questão de voltar comigo. Mais uma vez, conversamos muito no percurso e no hotel e ele voltou a dizer: “há muita coisa a ser dita!”.

O meu último encontro com Augusto Pontes aconteceu em uma reunião na Rádio Universitária para a organização de um evento em comemoração aos trinta anos do *Massafeira Livre* (nome criado por ele). Eu estava sentado próximo à porta e ele chegou atrasado. Peguei uma cadeira para ele e coloquei próximo a minha. Ele fez um cumprimento balançando a cabeça e quando veio o silêncio, bateu com a mão em minha perna e disse baixinho: “Onde anda o Belchior? Você sabe onde anda o Belchior? Você foi o último a entrevistá-lo!”. Disse-lhe que ainda tinha o telefone dele; conversamos sobre política e sobre música e ele disse: “continue pesquisando”. Fiquei feliz pela força. A reunião foi na segunda ou terça e, na quinta, Augusto Pontes faleceu.

**Figura 13 - Augusto Pontes.**



**Fonte:** [www.google.com.br/search?q=Augusto+pontes&newwindow](http://www.google.com.br/search?q=Augusto+pontes&newwindow). Acesso: 30 mai. 2014

## **5.2 Memória: Massafeira Livre - O Mormaço da “massa” agitou a “feira” e os Artistas.**

Por volta de 1974 e 1975, Belchior, Ednardo e Fagner eram artistas consagrados como compositores e cantores. Os Festivais de Música ainda rendiam à indústria fonográfica uma boa audiência e o aumento na pontuação do *Ibope* para as emissoras. Assim como nas principais capitais brasileiras, ainda que, com a vigência do regime autoritário, Fortaleza promovia festivais.

Em 1978, a Credimus Financeira promoveu o *I Festival do Jovem Compositor Cearense*. Interessante notar que a organização do mesmo coube além de Idelzuite Tavares Carneiro, as professoras Maria José Braz e Miriam Carlos do Conservatório Alberto Nepomuceno. Na seleção das canções, apareciam nomes como Guilherme Neto, cantor e criador da TV Tupi em Fortaleza, maestro Cleóbulo Maia e professora **Luiza Teodoro**, [grifo meu] a qual, no início dos anos 1960, como já comentado antes, por sua aproximação com o educador Lauro de Oliveira Lima, na distribuição de Cartilhas de Alfabetização de Jovens e Adultos, e ter feito parte do grupo de monitores e professores do CADES (Curso de

Aperfeiçoamento e Desenvolvimento do Ensino Secundário), no Colégio Agapito dos Santos, foi presa e levada a depor, no 23º Batalhão de Caçadores, acusada de subversão <sup>283</sup>.

Esse festival foi classificatório, competitivo e com premiações. A comissão julgadora também me chamou a atenção pelos nomes que nela constam. Antes, estudantes, professores (organizadores) e candidatos a artistas nos festivais dos anos 1960, como D’Alva Stela, Mércia Pinto, Rodger Rogério, Ricardo Bezerra, Sérgio Costa e Cláudio Pereira, agora, analisam e julgam os novos candidatos a artistas. Nessa edição tiveram como os vencedores, Rogério Soares, Eugênio Stone e Luis Carlos Pinóquio, com a canção, *Pé de Espinho*; em segundo, Lúcio Ricardo com a canção, *Em Cada Tela uma História* e em terceiro, Mona Gadelha com a canção, *Cor de Sonho*.

O *II Festival do Jovem Compositor Cearense* foi realizado em junho de 1979, em verdade, logo após o evento cultural ou Festival de Amostragem, para alguns pesquisadores, Massafeira Livre, realizado nos dias 15, 16, 17 e 18 de março de 1979. O *III Festival do Jovem Compositor Cearense* teve sua realização em julho de 1980, patrocinado pela Caderneta de Poupança Credimus, pela Rádio Verdes Mares, pelo Canal 10 e pela Secretaria de Cultura do Estado, da Funesce e o do Governo Virgílio Távora. Nesse festival, novos artistas surgem no cenário musical cearense – Mário Mesquita, Luiz Fidelis, Airton Monte, Calé Alencar, Zezé Fonteles, Tarcísio José de Lima, Chico Pio dentre outros.

A comissão julgadora chama muito atenção, por compor a mesa, Fausto Nilo, Cláudio Pereira, Mino e como presidente Raimundo Fagner que de participante e vencedor de festivais passava a julgar novos candidatos a artista. Fausto Nilo que antes havia se envolvido com a política estudantil, preso no congresso da UNE em Ibiúna e tinha sido professor da Universidade e Cláudio Pereira, amigo de Fausto dos tempos do Liceu do Ceará, de “agitador cultural”, de organizador de “Caravanas Culturais”, também preso e acusado, como Fausto, de atividades “subversivas”, agora, ambos eram jurados de canções. Talvez tenha sido no show,

---

<sup>283</sup> Luiza Teodoro Vieira, professora do ginásio “Christus” e do ginásio Agapito dos Santos, a qual exerceu paralelamente o magistério no CADES em 1963, que, no mesmo ano passou a funcionar na CAMEC com a função de orientar as classes na recuperação de crianças. Ainda nesse mesmo ano, a professora Luiza Teodoro Vieira foi chamada pelo governador Virgílio Távora a participar da assessoria técnica da Secretaria de Educação, na qual participou da aplicação do Plano Trienal do governo federal do presidente João Goulart, idealizado pelo economista Celso Furtado. In: VIEIRA, L. T. **Termo de Inquirição de Testemunha**. 23º Batalhão de Caçadores, Fortaleza, 27 abril. 1964.

no final desse festival, que Fausto Nilo tenha de fato experimentado a sua performance no palco ao cantar ao lado de Teti.

Ao elencar tantos sujeitos e tantos festivais e documentos, não pretendo fazer uma heurística das fontes, nem tampouco a guisa de uma efeméride, contudo revelar a pertinência de uma análise prosopográfica na qual se evidencia, nesses sujeitos, as formações educativas, seus envolvimento com um tipo de “arte engajada” e a Universidade como potencializadora de um pequeno grupo de professores e artistas, os quais a rigor eram intelectuais por pensarem, se articularem, por suas relações afetivas e, o mais importante, por refletirem sobre a realidade e tentar mudá-la cada uma seu modo.

É costume ouvir, informalmente, em entrevistas de rádio e televisão que os artistas cearenses não se unem e, por isso, a “música cearense” não tem êxito no mercado fonográfico. Desconfio que pareçam não ser verdadeiras essas afirmativas, visto que, esses artistas estão sempre nos mesmos movimentos, quer fossem de teatro, de música (festivais) ou caravanas, mas a questão é que cada um seguiu o seu caminho: uns tornaram-se atores e diretores, outros artistas plásticos, outros cantores, outros compositores, outros professores e alguns seguiram para a luta armada.

Em 1978, com o fim do *I Festival do Jovem Compositor Cearense*, Rogério Soares (irmão de Ednardo), então vencedor - assim como Mona Gadelha e Lúcio Ricardo - passa a ter uma boa expressão no nosso iniciante mercado fonográfico sendo chamado a se apresentar em shows e programas de televisão.

Após o *I Festival do Jovem Compositor Cearense*, realizado em maio de 1978, os irmãos de Ednardo, Rogério e Regis Soares<sup>284</sup> foram para São Paulo e depois ao Rio de Janeiro para trabalharem como uma espécie de produtores aprendizes na excursão nacional do lançamento do filme-disco, *Cauim*, dirigido pelo próprio Ednardo. O filme integrava o cenário do show, ao serem executadas as canções, o filme era projetado; um curta-metragem que

---

<sup>284</sup> Os irmãos de Ednardo, Régis e Rogério, também tiveram suas educações iniciadas no colégio Dom Bosco, do pai, seu Oscar. No entanto, a formação musical dos gêmeos foi desenvolvida durante os nove anos de estudo no colégio Cearense, que possuía instrumentos à disposição dos alunos e aula para os interessados em teoria musical. As apresentações no auditório do colégio despertaram os irmãos à vida artística. De fato, no bairro de Fátima moravam muitos artistas que transitavam na casa de Ednardo, que possuía um piano. De acordo com os irmãos, em volta do piano, outros instrumentos estavam sempre presentes como o violão e a percussão, onde escutavam o irmão, Ednardo, o Petrúcio Maia, o Rodger Rogério, o Fagner, que era vizinho, o Belchior e outro vizinho, o contra-baixista Luis Miguel Caldas.

conta a história dos movimentos indígenas que ocorreram no Ceará, do maracatu e a história de Bárbara de Alencar.

**Cauim**

(Ednardo)

Rainha preta do maracatu  
Nesse teu rosto de falso negrume  
Morre de gozo na renda do sol  
No pano feito pelos fios d'água  
Desse véu de noiva: bica do Ipú

Como uma princesa sertaneja e aflita  
Num gosto vivo de suor e sal  
Te entregarás em meus braços rijos  
De sangue luz e de sabor letal

E eu um índio pronto para as flechas  
Dos arcos tesos de uma caçada incerta  
Monto no sopro do Aracati  
Tonto de espanto, de amor e cauim  
Sou nau sem rumo  
Em teu ardor imerso

E eu serei cego, como um violeiro cego  
Que enxerga a vida sensitivamente  
E tem na pele um olho mais agudo  
Que o meu punhal de ponta  
Em teu corpo quente<sup>285</sup>

Se a música esteve presente na vida de Ednardo desde cedo, foi assim também com o teatro, ao participar de peças, quando estudante secundarista, e com o cinema, pela paixão que nutria pelos filmes e salas de cinema que frequentava assiduamente. Nesse sentido, o disco *Cauim*, uma junção de cinema, de música e de show, percorreu o Brasil, sendo o ponto de partida para convites. Em 1985, Ednardo fez a trilha musical de *Tigipió*, filme de estreia de Pedro Jorge de Castro. Ao observar o trabalho de Ednardo no filme *Tigipió*, Luiz Carlos Barreto convidou-o para fazer a trilha sonora do filme *Luzia Homem*, concretizado em 1987, com direção de Fábio Barreto.

A sedução de Ednardo e de Fausto Nilo pelo cinema vinha de antes, ao eternizarem com a interpretação de Ednardo a gravação da bela canção, *Dorothy Lamour*. Música de Petrúcio Maia e letra de Fausto Nilo, inspirada pela beleza da atriz e pelo glamour do filme. A letra denuncia bem a admiração de Fausto pela cinematografia.

---

<sup>285</sup> EDNARDO. Cauim. In: **Cauim**. Rio de Janeiro: WEA/Warner, 1978. LP, faixa 7.

**Dorothy Lamour**  
(*Petrúcio Maia / Fausto Nilo*)

Dorothy Lamour, com amor te adorei  
Sereia, na areia do cinema  
Dorothy Lamour, com ardor te adorei  
No drama da primeira fila  
Adorei, no drama, o teu sabor azul  
Estranho como a primeira  
A primeira coca-cola

Era miragem, fantasia de um mundo blue  
E eu fui chorar na areia Dorothy Lamour  
Por que sangrar meu nativo coração do sul  
Ai eu fui naufragar em teus olhos de mar azul

A tua cor, o teu nome, mentira azul  
Tudo passou, teu veneno teu sorriso blue  
Aí, hoje eu sou, água viva dos mares do sul  
Não quero mais chorar, te rever Dorothy Lamour<sup>286</sup>

A inserção do artista no mundo do cinema como compositor de trilhas sonoras e ator, consolidou o “ex-operário” e universitário cearense como artista completo que não parou mais de produzir e continuar na estrada. Depois da experiência dos shows, do disco-filme *Cauim*, os irmãos Régis e Rogério retornaram a Fortaleza. Segundo eles, com novas canções, criadas ao longo da excursão, quando passaram a reunir jovens artistas no apartamento de Ednardo. Assim relataram-me os irmãos:

O Ednardo deu essa sugestão para a gente ver os amigos que estavam fazendo boas composições. Tiveram reuniões contínuas no apartamento do Ednardo das quais participava o Augusto Pontes que passou a viabilizar esse movimento. A gente já conhecia muita gente – “O Perfume Azul” do Lúcio Ricardo, a Mona Gadelha, o Chico Pio, o Wagner Costa e outros que a gente passou a conviver como: os irmãos, Caio e Graco. (...) Uns chamavam os outros; virou um telefone sem fio. (...) Começava a pintar compositores como Alano de Freitas. (...) E não ficou só na música; veio o cinema, o teatro, fotografia e artes plásticas. (...) Na área do cinema, a pessoa que mais se interessou no momento foi o Rosemberg Cariri que mostrou o que estava se fazendo no Cariri<sup>287</sup>.

Também, por intermédio de Rosemberg, foram convidados a participar do Massafeira livre, os Irmãos Aniceto e Patativa do Assaré, fazendo a sua primeira apresentação para o público de Fortaleza. Certamente, Fortaleza não era a única cidade do Estado a viver

---

<sup>286</sup> EDNARDO. Dorothy Lamour. In: **Ednardo**. Romance do pavão misterioso. Rio de Janeiro: RCA, 1974. LP, faixa 6.

<sup>287</sup> SOARES e SOARES. Entrevista feita com os irmãos **Régis e Rogério Soares** em sua residência. Fortaleza, 28 set. 2004, p. 5.

uma efervescência cultural entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Desde 1971, os jovens do Cariri haviam criado o grupo *Cacto*, realizando o Festival da Canção do Crato, onde surgiam nomes como: Luis Carlos Salatiel, Abdoral e Pachelli Jamaru, Luis Fidelis, Rosemberg Cariri, dentre outros. De fato, grande parte desses artistas foram convidados pelos organizadores do Massafeira, Ednardo e Augusto Pontes, a participarem do movimento, como: Pachelli Jamaru, que acabou gravando no álbum, *Não Haverá Mais Um Dia*, e Patativa do Assaré, que teve a poesia *Senhor Doutor* gravada.

**Figura 14 - Ednardo ao final de uma reunião para a construção do Massafeira Livre.**



**Fonte:** Arquivo e foto de Régis Soares. Disponível em: [zeczazines.blogspot.com.br](http://zeczazines.blogspot.com.br). Acessado em: 10 fev. 2014

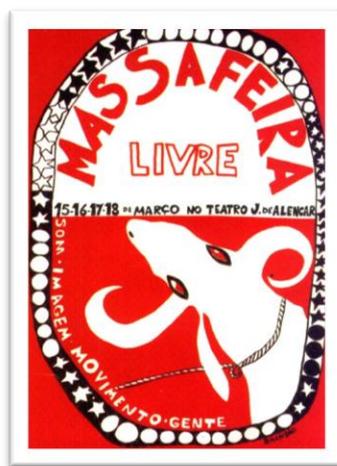
Ao que tudo indica, foi parco o incentivo da mídia ao movimento, restringindo-se a Secretaria de Cultura ao ceder o teatro e financiar os cartazes. Em verdade, foram os próprios artistas que de posse de um carro *kombi* saíram divulgando o show; colando cartazes na Universidade, no centro da cidade e no bairro da Aldeota para que as pessoas soubessem do que iria acontecer naqueles quatro dias de março. Foi assim, depois de ver um cartaz no campus do Pici, na Universidade Federal do Ceará que a estudante de Estatística e hoje, jornalista, Eleuda de Carvalho, soube de evento que chamou de festival. Seu relato revela muito do que era ser jovem, da relação de transgressão e liberdade daquele momento:

(...) Vi o cartaz, um papel pardo com um carneiro de chifres que anunciava a Massafeira. (...) Madrugadas de delírios, acompanhadas de lugares loucos nas mesas úmidas de maresia do Estoril. (...) As ondas quebrando nas longarinas da velha Praia de Iracema anunciando o sonho. Vento e varal. (...) Falando da vida e bebendo no bar. Aquilo, sim, minhas crianças, foi um festival <sup>288</sup>.

Todavia, a grande imprensa não se sensibilizou com o festival. Sobre o silêncio da imprensa de Fortaleza em relação ao Massafeira, Vanderly Campos de Oliveira fez o seguinte comentário:

Surpreendeu-nos o descaso com que a imprensa cearense tratou aquele multievento. No dia 15 de março, primeiro dia do movimento, o jornal “O Povo” publicou uma pequena matéria de vinte linhas, sem fotos. A “Tribuna do Ceará” não publicou nada. Nos dias imediatamente anteriores, vários anúncios chamavam a atenção para o show de posse do Governador Virgílio Távora – com a participação de Fagner, Belchior, Miss Lene e Zenaide – mas nada sobre o Massafeira. Nem a foto do cartaz – por sinal muito bonito – foi publicada nos jornais. (...) Não podemos esquecer que a imprensa cearense, especialmente seu veículo mais expressivo – o jornal “O Povo” – era aliada de longa data da elite dominante. Desde o primeiro mandato de Virgílio Távora – de 1963 a 1966 – o jornal “O Povo” mantinha uma relação de dependência com o Governo, inclusive com os salários dos jornalistas sendo complementados pelo Poder Público. <sup>289</sup>

**Figura 15 - Cartaz do Massafeira.**



**Fonte:** Arquivo Rogério e Régis Soares

<sup>288</sup> CARVALHO. Massafeira – 20 anos depois. **O Povo**. Vida & Arte. Fortaleza, 13 mar. 1999. [www.ednardo.art.br](http://www.ednardo.art.br). Acesso: 30 mai. 2014.

<sup>289</sup> OLIVEIRA. *Massafeira-Livre* – “entre a algazarra criativa e a marmota do mormaço”. Monografia apresentada ao Departamento de Comunicação Social e Biblioteconomia como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social. Fortaleza, 2000, p. 65-67.

O não apoio da grande imprensa, que estava vinculada ao poder público, e, portanto, com a manutenção da moralidade e da legalidade sob os princípios do regime civil-militar, significava que não seria conveniente divulgar um evento feito por um grupo de jovens artistas liberais e de certa forma “anárquico” para os padrões da época. Desse modo, estes artistas moveram-se, como puderam, e divulgaram o multievento. Todavia, aquele aglomerado de jovens, realmente não agradou, especialmente, ao governador do Estado, na época, Aduino Bezerra. De acordo com o documento dos arquivos da *Associação 64/68*, o jornal *Diário do Nordeste* noticiou: *Ditadura - “Massafeira” sofreu repressão do COE* e relatava da seguinte forma:

O evento denominado de “Massafeira” foi reprimido pelo COE (Comando de Operações Especiais), sob a direção do Secretário de Polícia Assis Bezerra. O Ofício é remetido, de próprio punho pelo governador Aduino Bezerra, à Secretaria de Polícia. (...) No verso do documento, já na secretaria, o delegado determina as providências ao SI (Setor de Informação) uma atente vigilância no sentido de verificar o problema ventilado no presente expediente. Ele solicita um acompanhamento mais atento, para que sejam adotadas as providências necessárias. “Recomendo, ainda, fazer um levantamento geral e informar-me, com a possível brevidade, uma vez que o assunto merece uma atenção especial de nossa parte”.<sup>290</sup>

Mesmo com a “atenção especial da repressão” e a preocupação do governador, o evento aconteceu sem que houvesse repressão de fato no sentido de interromper ou proibir o espetáculo. Favorecido com um “preço acessível”, o povo começou a circular pelas galerias do Teatro José de Alencar, a observar, como se fosse uma grande feira, os quadros expostos nos jardins, as exposições de fotos, a apresentação do Maracatu, o cinema que se apresentava nos intervalos entre os palcos e, também, viam e ouviam os jovens artistas que se apresentavam, pela primeira vez, num grande show e os já consagrados pela grande mídia – Ednardo, Belchior, Fagner, Zé Ramalho, Amelinha e Walter Franco.

---

<sup>290</sup> Ditadura – “Massafeira” sofreu repressão do COE. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, 23 dez. 2004, p. 1.

**Figura 16 - Apresentação do Massafeira Livre.**



**Fonte:** Foto Gentil Barreira. Arquivo Régis Soares. Disponível em: [zeczazines.blogspot.com.br/2008/07/massafeira-livre-fotos.html](http://zeczazines.blogspot.com.br/2008/07/massafeira-livre-fotos.html). Acesso 29 mai. 2014.

Para outros jovens músicos que passaram despercebidos na mídia, o evento foi uma “semana mágica” [sic], segundo Romeu Duarte Júnior, hoje, professor da Universidade Federal do Ceará do departamento de Arquitetura e Urbanismo. A banda da qual era integrante foi convidada a participar do evento. Era composta por Assis Ximenes, José Guedes (o artista plástico), Mário Tadeu, os irmãos Afrânio, Rômulo Barbosa, Paulo Porto e Robledo Valente seu irmão. Os ensaios da banda aconteciam no Estoril e na escola do seu Oscar, pai de Ednardo, onde os arranjos eram feitos coletivamente com palpites e camaradagem. Sobre a participação da banda Romeu Duarte contou-me:

Apresentamo-nos no mesmo dia da banda Tiguera, dos irmãos Caio e Graco e do Fagner. Nosso set de apenas seis números foi muito aplaudido. Uma de nossas músicas, “31 Libertei” foi escolhida pelo Ednardo para ser gravada no LP do show. Fomos convidados a ir ao Rio de Janeiro para a gravação do disco, mas não pudemos (ou quisemos) ir. Resultado: a canção não foi gravada.<sup>291</sup>

Sobre a reação do público que lotou o Theatro José de Alencar nos dias 15, 16, 17 e 18 de março de 1979, os irmãos, Régis e Rogério, relataram o seguinte sobre a reação,

<sup>291</sup> DUARTE JÚNIOR. Entrevista feita com **Romeu Duarte Júnior**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro por e-mail. Fortaleza, 21 jul. 2008, p. 1.

surpresa e identificação do público: “Porque muitos desses artistas que tocavam no Massafeira eram os que estavam em evidência e muitos artistas novos passaram também a ficar em evidência ao mostrarem suas músicas”<sup>292</sup>.

Analisando a trajetória desses jovens músicos, compositores e cantores, os quais se apresentaram na época, como: Chico Pio, Calé Alencar, Stélio Valle (falecido em 2007), Mona Gadelha, Alano Freitas, Lúcio Ricardo, Vicente Lopes, Wagner Costa (Taso Costa), Pachelli e Abdoral Jamacaru e os próprios irmãos Régis e Rogério, observa-se não terem conseguido ingressar na tão sonhada indústria fonográfica a nível nacional; apesar disso, todos, cada qual a sua maneira, gravaram discos e, de uma forma ou de outra, de acordo com suas possibilidades e especificidades de seus talentos artísticos. Outros simplesmente por um motivo ou outro desistiram da carreira artística como Romeu Duarte.

No ano seguinte, Fagner promoveu o show “Soro”. Nessa época, eu integrava a banda da Mona Gadelha. No dia da nossa apresentação, desisti da vida artística e não subi ao palco. Era demais pra mim”<sup>293</sup> Em sua opinião, o Massafeira foi a última coisa que aconteceu de maior interesse na cena musical cearense, “de lá para cá o que houve foi enxurrada de cantores de barzinhos com seus discos dispensáveis. Qualquer dúvida, é só dar uma olhada no painel do “Clube da Cachaça”. Talvez sejamos uma terra de bons músicos<sup>294</sup>.

Apesar do caráter duro e áspero do depoimento em relação aos cantores e compositores de “barzinhos” cearenses, sabe-se da existência de centenas, quiçá, milhares de artistas em todos os lugares do mundo, em regiões rurais e grandes centros urbanos que não ingressaram na grande mídia e ainda sim muitos sobrevivem do seu público. De qualquer modo, não deixa de ser uma boa provocação a uma futura pesquisa.

---

<sup>292</sup> Op. cit., p. 8.

<sup>293</sup> Op. cit., p.1.

<sup>294</sup> Id. Ibidem

**Figura 17 - Rogério e Régis.****Fonte:** Arquivo Régis e Rogério/**Foto:** Mário Luiz Thompson.

Nelson Augusto foi outro espectador do Massafeira Livre. Hoje, jornalista, pesquisador da “música cearense” e apresentador do programa, *Pessoal do Ceará*, que vai ao ar à tarde pela Rádio Universitária. Em sua memória, o Massafeira Livre não teria tido apenas um idealizador, mas que sua concepção e idealização teria acontecido por um grupo de pessoas que estavam envolvidas na mesma perspectiva de mudar a arte - na música, nas artes plásticas, na literatura e na fotografia.

No entanto, a música teria se destacado mais por ter sido mais presente e por ter sido produzido o disco-álbum. Naquele momento, o olhar de Nelson Augusto não era de um espectador comum. Estudava Letras na Unifor e Ciências Contábeis na UFC e já nutria grande admiração pela música, além disso, foi acompanhado de Wilson Cirino, primeiro parceiro de Fagner, em um compacto simples, lançado pela RGE em 1971.

Sem querer fazer comparações, até porque são “movimentos”, acontecimentos completamente distintos, o Tropicalismo também integrava música, artes plásticas, cinema e teatro, mas assim como o Massafeira, pelo caráter anárquico das apresentações dos artistas e das produções dos discos, a música acabou ganhando mais expressão. Por outro lado, o Tropicalismo ao ‘buscar problematizar a cultura por meio da recombinação do tradicional, do erudito, do moderno, do nacional e do global, numa atitude antropofágica’ mudou a estética e a sonoridade da música popular brasileira, tendo repercussões dentro e fora do Brasil, ainda hoje. Ao que parece, isso não aconteceu com o Massafeira.

Em relação à musicalidade e às apresentações, ao ser perguntado sobre o que havia ficado em sua memória, Nelson foi enfático:

O que ficou na minha memória; guardo até hoje; foi ter visto o Patativa do Assaré recitando. Eu nunca tinha visto, fiquei paralisado. Lá só tinha aqueles rapazes cabeludos e de repente, ele vem andando, bem humilde e começa a recitar aqueles versos. (...) eu já conhecia o livro dele. (...) Tinha aquele clima de política, a questão da Anistia, de um novo governo. Quando ele recitou a galera aplaudiu. Ninguém esperava aquilo de uma pessoa de idade. (...) Os outros artistas cantavam, passavam suas mensagens, mas não tinha nada de política, e o Patativa não. Eu acho que pra muita gente também foi à primeira vez que viu o Patativa do Assaré. Podemos dizer que foi o diferencial <sup>295</sup>.

**Senhor Doutor**  
(*Patativa do Assaré*)

O doutor me conhece?  
Seu doutor só me parece  
Que o senhor não me conhece  
Nunca soube quem sou eu  
Nunca viu minha palhoça  
Minha muié (mulher), minha roça e os fio (filho) que Deus me deu  
Se não sabe escute agora  
Eu vou contar minha historia (história)  
Tenha a bondade de ouvir  
Eu sou da classe matuta  
Da classe que não desfruta da riqueza do Brasi (Brasil)  
Sou aquele que conhece  
A privação que padece  
O mais pobre camponês  
Tenho passado na vida  
De quatro mês em seguida sem comer carne uma vez  
Sou que durante a semana  
Cumprido a sina tirana na grande labutação  
Mode de sustentar a famía (família)  
Só tem direito a dois dia  
O resto é para o patrão  
Sou sertanejo que cansa de votar com esperança  
Do Brasil ficar mior (melhor)  
Mas, o Brasil continua na cantiga da perua  
Que é: pior, pior, pior  
Sou que no tempo da guerra  
Contra o gosto se desterra  
Para nunca mais vortar (voltar)  
E vai morrer no estrangeiro  
Como pobre brasileiro  
Longe do torão natá (natal)  
Sou mendigo sem sossego  
Que por não achar emprego  
Se vê forçado a seguir  
Sem direção e sem norte

<sup>295</sup> AUGUSTO. Entrevista feita com **Nelson Augusto** na Rádio Universitária. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 15 fev. 2005, p. 9.

De porta em porta a pedir  
 Sou aquele desgraçado  
 Que nos ano atravessado  
 Vai bater no Maranhão  
 Sujeito a todo o mal-trato  
 Bicho-de-pé, carrapato  
 E os ataques a sezão  
 Seu doutor não se enfade  
 Vá guardando essa verdade na memória  
 E pode crer que eu sou aquele operário (operário)  
 Que ganha o pobre salaro (salário) que não dá para comer  
 Sou ele todo em carne e osso  
 Muitas vez não tem armoço (almoço) nem também o que jantar  
 Eu sou aquele roceiro, sem camisa e sem dinheiro  
 Cantado por Juvená (Juvenal)  
 Sim, por Juvená Galeno, o poeta, aquele gênio  
 O maior dos trovado (trovadores)  
 Aquele coração nobre  
 Que minha vida de pobre  
 Muito sentido cantou  
 A mais de cem ano eu vivo  
 Nessa vida de castigo e a proteção não chegou  
 Sofro muito e corro estreito  
 Inda (ainda) tou do mesmo jeito  
 Que Juvená me deixou  
 Sofrendo a mesma sentença  
 Eu já tou perdendo a crença  
 E pra ninguém se enganar  
 Vou deixar meu nome aqui  
 Eu sou fio do Brasi  
 E o meu nome é Ceará.<sup>296</sup>

A apresentação de Patativa do Assaré seria, naquele momento, talvez a versão literal da expressão do “nacional” e “popular” da nossa arte, “dita cearense” ao dar espaço para um poeta popular que falava a língua do povo, mas que era entendido pelos letrados. Usando um pouco a imaginação e fazendo uma audição do disco, dá para ter uma noção do impacto daquele pequeno velhinho de passos lentos e rosto humilde no palco, ao declamar no meio da algazarra da massa. Ouvindo o disco com cuidado, logo no início da declamação, percebe-se uma voz feminina que grita: “canta”! quando Patativa estava no meio da primeira estrofe: *que o senhor não me conhece/ nunca soube quem sou eu*. Sem ser “doutor” ou quase ninguém o conhecendo e sem precisar cantar, Patativa encantou com sua poesia. E o estranhamento causou perplexidade pelos versos fortes, o teor político da “abertura” pela *Lei de Anistia* e a lucidez de cada estrofe, que ainda, em certo sentido, relatam a realidade do trabalhador nordestino. Esse tom político da bela poesia de Patativa diante da maioria,

<sup>296</sup> EDANRDO. Senhor Doutor. In: **Massafeira**: álbum coletivo. Rio de Janeiro: CBS, 1980. Disco1, lado B, faixa 6.

possivelmente de jovens universitários, arrancou aplausos, identificação e logo o reconhecimento do poeta diante do grande público.

Em verdade, a Lei da Anistia tinha sido levada ao Congresso Nacional em 1978, todavia, só aprovada em agosto de 1979, no governo do general João Batista Figueiredo. Observe que o *Massafeira Livre* ocorreu no início da segunda quinzena de março, no decorrer de uma efervescência política e cultural que vinha acontecendo no Brasil, desde o assassinato do jornalista Vladimir Herzog em outubro de 1975 - tragédia que provocou indignação e reação da sociedade civil representada pela CNBB, ABI, Clube de Mães, estudantes e setores progressistas do MDB.

Naquele momento, o grande público e a comunidade universitária reconheceram o genial poeta. Lembro, ao entrar na Universidade Estadual do Ceará, no curso de História em 1982, Patativa era idolatrado e convidado para toda manifestação de estudantes e encontros de História na Universidade. Antes, outros artistas de Fortaleza como Ricardo Bezerra e Raimundo Fagner já haviam descoberto o poeta, ao lançarem a canção, *Sina*<sup>297</sup> no disco de Fagner, *Manera Fru Fru, Manera* de 1973, fato que gerou polêmica, por não ter sido creditado o nome do poeta como parceiro da canção.

Régis e Rogério e Nelson Augusto defendem o *Massafeira Livre* como movimento espontâneo, ao passo que Augusto Pontes credita a idealização do evento a Ednardo e o arquiteto, compositor e poeta Brandão como idealizador do cartaz. Augusto Pontes não foi apenas o organizador direto, mas, de fato quem criou o nome *Massafeira Livre*. Quando questionado por mim sobre o sentimento de ter participado de todos ou quase todos os eventos ou movimentos culturais de Fortaleza, disse-me: “A minha atração foi sempre nesse sentido de juntar, de brincar, de articular e de descomercializar interessantemente”<sup>298</sup>. Daí sua decisão de democratizar o festival permitindo aos compositores inscreverem quantas canções quisessem. Segundo Pontes, as músicas seriam selecionadas por um júri com critérios claros; porém, não esclarecendo quais seriam esses critérios. Segundo Augusto Pontes:

Pessoas iam à casa do Rodger gravar; o Rodger gravou pessoas fora de hora, sem está inscrita (...) queriam que eu aceitasse. Não, está inscrito, não aceito. (...) O júri todo trancado; tinha um monte de pessoas inscritas e não sabiam como selecionar.

<sup>297</sup> FAGNER. Sina. In: **Manera Fru Fru, Manera**. São Paulo: Philips, 1973. Lado A, faixa 4.

<sup>298</sup> PONTES. Entrevista feita com **Augusto Pontes**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, 26 mar.2003, p. 28.

Eu disse: isso é simples; selecionar é simples. Eu disse o critério: a música é “boa”, “mais ou menos” ou “ruim”. Entra ou não entra, ou não sei. E acabou sobrando esses: os melhores. (...) Eu não queria de jeito nenhum música minha no disco, mas o Ednardo colocou.<sup>299</sup>

Lembro as vezes que fui à casa de Rodger Rogério entrevistá-lo, Augusto Pontes estava para chegar e de outra vez Rodger o esperava. Na verdade, eram grandes amigos e estiveram sempre envolvidos juntos na organização dos eventos. Augusto Pontes afirmou certa vez que gostava de organizar movimentos, mas sem necessariamente ter participação direta, de qualquer jeito, querendo ou não, a canção *Reizado*,<sup>300</sup> parceria sua com Graco e Stélio Valle, foi gravada no álbum *Massafeira*.

Depois do Festival de Amostragem (não competitivo) expor muito som – imagem – movimento – gente - palavras trazidas no cartaz - o grupo do *Massafeira Livre* partiu para o Rio de Janeiro objetivando consolidar o sonho com a gravação do álbum. Pelo destaque como cantor e compositor no *I Festival do Jovem Compositor Cearense* Lúcio Ricardo integra o movimento e sobre a viagem ao Rio de Janeiro, relatou-me:

Nós fomos em um ônibus fretado, super-confortável com ar condicionado. (...) Aí, a turma todinha tomando todas, tocando violão até ao chegar ao Rio de Janeiro. Fomos para um hotel maravilhoso em Santa Tereza. O bom foi que com essa aproximação quebrou o preconceito que um tinha do outro; aí surgiu novas parcerias. (...) Todo mundo pensava em ficar conhecido. Mas não tínhamos a experiência de gravar como o Rodger. Para nós era uma verdadeira descoberta. A gente sair daqui de Fortaleza e ir para uma gravadora como a CBS, uma multinacional; foi a glória para gente.<sup>301</sup>

Contudo, nem todos foram no confortável ônibus, pois os organizadores foram de avião. O deslumbre, a ansiedade e o caráter anárquico do comportamento dos mais jovens, começou a gerar tensões dentro do grupo já em Fortaleza, acirrando-se no hotel e na própria gravação do álbum no Rio de Janeiro. Augusto Pontes, mais velho, idealizador e organizador do movimento com o cantor e compositor, Ednardo, rememorou da seguinte forma o caráter anárquico dos jovens artistas:

<sup>299</sup> PONTES. Entrevista feita com **Augusto Pontes**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 20 out. 2004, p. 15.

<sup>300</sup> EDNARDO. *Reizado*. In: **Massafeira**: álbum coletivo. Rio de Janeiro: CBS. 1980. Disco 2, lado B, faixa 6.

<sup>301</sup> RICARDO. Entrevista feita com **Lúcio Ricardo**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em uma tabacaria da Praia de Iracema. Fortaleza, 15 fev. 2005, p. 10.

(...) Se hospedaram no hotel umas sessenta pessoas. (...) Havia muita rebeldia, os artistas querendo pintar as paredes do estúdio. Eu tive que pagar do meu bolso a pintura do estúdio da CBS; Porque algumas pessoas quiseram pichar. Fizeram a mesma coisa aqui no Teatro José de Alencar. (...) Eu falei para o diretor: deixa esses mal-educados picharem que depois eu pago. (...) O Rodger, o Petrúcio Maia e Stelinho (Stélio Valle) foram escolhidos como os diretores musicais. Só que eles não tinham pulso; eles abriam muito <sup>302</sup>.

Augusto Pontes imbuído do caráter disciplinar, exigido para se participar do Partido Comunista “naqueles anos de chumbo”, da organização, da formalização e dos objetivos, os quais deveriam ser alcançados pelo CPC, pela dedicação na busca da conscientização e da educação do povo com o método Paulo Freire e mesmo chegando a participar do caráter anárquico-estético das viagens do Cactus e do Gruta, não conseguia entender o caráter anárquico e destrutivo daqueles jovens de fins dos anos 1970. Rodger Rogério, Petrúcio Maia e Stélio Valle, especialmente, os dois primeiros, são reconhecidos por seus saberes musicais, suas competências e experiências para assumirem a direção musical, mas pelo que sei e convivi, ambos não tinham nenhuma vocação para mandar e controlar.

**Figura 18 - Ednardo e Augusto Pontes conversando com os jovens artistas no bairro de Santa Tereza para a gravação do álbum *Massafeira Livre*.**



**Fonte:** Foto Gentil Barreira. Disponível em: [zecazines.blogspot.com.br/2008/07/massafeira-livre-fotos](http://zecazines.blogspot.com.br/2008/07/massafeira-livre-fotos). Acesso: 29 mai. 2014

---

<sup>302</sup> Op. cit., p. 10.

Como os militares não gostavam de aglomerações, naquele momento passaram a observar o hotel, repleto de jovens cabeludos. E o “excesso de rebeldia” acabou dando problema. Ao sair para visitar um amigo que morava no Rio com Siegbert Franklin, um amigo da banda, *Perfume Azul*, Lúcio Ricardo assim rememorou:

O *Perfume Azul* gostava de dar uns “pauzinhos”. (risos). Esse amigo meu conseguiu um “negócio” (risos) e quando eu cheguei na porta do hotel a polícia estava lá; era uma batida. Eu já vinha maluco e quando vi a polícia sai correndo dentro do hotel; fui bater na cozinha e derrubei panelas (...) mas eles não encontraram nada; mesmo assim me levaram. Fiquei apavorado. Mas na mesma noite o Oton Rios [sic] primo do presidente da CBS estava assistindo o show do Fagner; quando ele foi comunicado, o Ednardo, o Fagner e o Augusto Pontes, depois de duas horas na delegacia de Santa Tereza, eles estavam lá. (...) O delegado quando soube que o Oton Rios [sic] estava lá para me liberar, já foi mostrando uma música; o delegado era sambista (...) foi muito pitoresco.<sup>303</sup>

Esse fato evidencia bem o sentido de juventude, de rebeldia, de transgressão da época. O sentido de movimento para Lúcio era completamente diferente do idealizado por Ednardo e Augusto Pontes bem mais velhos, experientes e intelectuais oriundos da Universidade. Sobre a experiência desses artistas e intelectuais, Lúcio comentou o seguinte:

(...) Eu só fui compreender a importância do Augusto Pontes depois que eu conheci a história dele. O Augusto foi um dos primeiros a incentivar o próprio “Pessoal do Ceará” a compor. Antigamente, eles, Ednardo, Augusto e outros bebiam no Bar do Anísio, conversavam e cantavam músicas dos outros<sup>304</sup>.

Lúcio Ricardo só se deu conta em 1979 da importância do político, do professor, do poeta, do letrista, do teatrólogo, dentre outras coisas já comentadas anteriormente. Doze anos antes, em 1967, Belchior ao deixar o mosteiro dos Capuchinhos e entrar na Universidade, também passou a admirar os movimentos organizados por ele, Augusto Pontes e Rodger Rogério e por suas contribuições à cultura cearense.

Os depoimentos de Belchior e Lúcio Ricardo, em tempos distintos, revelam a importância da memória coletiva contendo as memórias individuais, mas que não se confundem com elas; talvez seja isso que Maurice Halbwachs quis demonstrar ao referir-se

---

<sup>303</sup> Op. cit., p. 12.

<sup>304</sup> Id. Ibidem, p. 11.

que o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são “as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. Não é menos verdade que não conseguimos lembrar senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo (...)”<sup>305</sup>.

Curiosamente, Rodger Rogério relatou-me que entrou no *Massafeira Livre* já com o “bonde andando” [sic]. Ao ser convidado pela cantora, compositora e professora Tânia Cabral de Araújo, que havia recebido convite de Ednardo a participar do projeto, contudo como precisava de alguém para acompanhá-la, convidou Rodger. Foi assim, segundo ele, que entrou no movimento. Apesar de não ter sido testemunha das reuniões do início do movimento, no segundo momento, ou seja, das gravações, Rodger teve um envolvimento efetivo, fazendo uma espécie de direção de estúdio no Rio de Janeiro. Sobre o processo das gravações disse-me:

(...) Noventa e nove por cento dos músicos nunca tinham entrado num estúdio para gravar. Naquele momento, tive que arrumar os instrumentos, teve gente que não conseguiu cantar, nervosíssimo mesmo. Haviam três diretores: O Petrúcio, o Stelio e eu. O Petrúcio estava gravando o disco dele, “Melhor Que Mato Verde” e nem pisava lá; o Stelinho só entrava no estúdio para saber como estavam as coisas e voltava para o botiquinho. Eu estava sem beber e peguei no pesado<sup>306</sup>.

Causa estranhamento o fato de Rodger não ter sido convidado por Ednardo a integrar o movimento, visto que, ambos vinham da Universidade, participaram de festivais, migraram para o sudeste em busca do sucesso com a carreira artística, participaram de programas de rádio e televisão e gravaram o disco conhecido como *Pessoal do Ceará*.

O álbum *Massafeira* foi gravado em 1979, mas só lançado no mercado fonográfico no ano seguinte, 1980. Ouvi, como admirador de música, vários relatos informais de músicos, jornalistas, pesquisadores e em mesa de boemia relatos assim: “O *Massafeira* foi o maior movimento musical já realizado no Ceará, quiçá do Brasil”; “Ednardo além de ser o maior divulgador da cultura cearense, teve o grande mérito de idealizar o *Massafeira*”. “o álbum do *Massafeira* só demorou a ser lançado porque o Fagner barrou idealizando o disco-revista, *Soro*”.

<sup>305</sup> HALBWACHS. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006, p. 72.

<sup>306</sup> ROGÉRIO. Entrevista feita com **Rodger Rogério**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, 9 set. 2004, p. 21-22.

Segundo os relatos de Nelson Augusto, a crise do petróleo nesse período, teria provocado o aumento do preço do vinil, produto derivado do petróleo. Além disso, os responsáveis pelo marketing da CBS teriam percebido que seria um grande investimento de transporte e instalação de cerca de quarenta ou cinquenta artistas locais à Santa Tereza em um disco não comercial e explicou,

(...) Eles apostaram em outros discos mais substanciais. Até o disco do Ednardo atrasou um pouco, o “Imã”; aí, ele, Ednardo propôs lançar o Massafeira e tirar a verba que seria mais para divulgar o disco dele para poder sair o Massafeira. Saiu um ano depois, todo mundo aguardando. (...) Queira ou não, o Massafeira era um disco mais para o mercado cearense. Eu acho que eles se deslumbraram nessa perspectiva. Era um disco duplo. Ninguém lançava disco duplo na época na Música Popular Brasileira; apesar de ser coletivo <sup>307</sup>.

O argumento de Nelson Augusto sobre o elevado preço do vinil pode ser explicado com a crise do petróleo motivado pelo conflito entre árabes e israelenses no Oriente Médio, o qual teria motivado os árabes a elevarem o preço do barril de petróleo e de seus derivados refletindo diretamente na indústria fonográfica com a produção de vinil. Em verdade, as duas crises do petróleo foram de “natureza política e diziam respeito à oferta: o embargo da organização de Países Exportadores de Petróleo (OPEP) em 1973, e a perturbação da produção do Irã, em 1979” <sup>308</sup>. Os pesquisadores, Antônio Brandão e Milton Duarte, não compartilham dessa interpretação sobre a crise da indústria fonográfica no mercado brasileiro.

Com uma indústria fonográfica mais articulada em termos de marketing, a discoteca tornou-se alvo de maciças produções, demonstrando a total recuperação e o aumento do mercado fonográfico no país. Esse fenômeno, que vendeu grandes quantidades de discos, principalmente em 1978 (na esteira do sucesso de filme *Os Embalos de Sábado à Noite* e da novela *Dancin' Days*) (...) A indústria cultural se beneficiou diretamente do regime (militar), através de investimentos governamentais no setor de telecomunicações, que, por sua vez, impulsionou o crescimento da indústria eletrônica. (...) O fato é que, no final dos anos 70, no Brasil se tornou o quinto mercado fonográfico do mundo, deixando profundas marcas na indústria cultural do país <sup>309</sup>.

---

<sup>307</sup> Op. cit., p. 10.

<sup>308</sup> MASSAFEIRA Livre – comemorações 30 anos. **O Povo**. Fortaleza, 15 jun. 2008, p. 23.

<sup>309</sup> BRANDÃO, A. C.; DUARTE, M. F. **Movimentos Culturais de Juventude**. São Paulo: Editora Moderna, 1990, p. 91.

Fica evidente que a expansão da indústria cultural nos anos 1970 levou o mercado fonográfico a buscar outra fatia da música popular em expansão, e que por sua vez traria um lucro mais imediato; não sendo viável, portanto, arriscar em trabalhos coletivos e experimentais, como o álbum do *Massafeira*.

De acordo com relatos de Ednardo o disco do Massafeira só teria sido prensado depois de muitas reuniões com os dirigentes da CBS com parte do dinheiro de divulgação do seu disco *Imã*. E assim, em 1980, nos shows de lançamento do disco, *Imã* por todo o Brasil, Ednardo divulgaria e distribuiria na grande imprensa o álbum do Massafeira. Por outro lado, segundo Augusto Pontes, os diretores da CBS como o Jairo Pires queriam gravar o disco, quem não queria eram alguns artistas cearenses que causaram muitos problemas. Assim sobre os problemas de gravação e do lançamento tardio do álbum, Augusto Pontes polemizou contando-me:

É provável que o Fagner quisesse fazer oposição ao Massafeira. É provável que o Fagner quisesse fazer o Soro porque achasse que o Massafeira fosse uma coisa de menor importância. É provável, mas isso não tem mal nenhum. Isso ajudou ao Soro ao Massafeira e a vida e a nossa conversa <sup>310</sup>.

**Figura 19 - Belchior, Ednardo e Fagner em apresentação no palco no Massafeira Livre.**



**Foto:** Gentil Barreira. Disponível em: [www.laprovitera.blogspot.com](http://www.laprovitera.blogspot.com). Acesso: 29 mai. 2014.

---

<sup>310</sup> Id. Ibidem, p. 17.

Rodger, como participante efetivo na direção de estúdio, nos arranjos e programação de horários presenciou reuniões e tensões entre os diretores da CBS, Ednardo, Augusto Pontes e Fagner que naquele momento desfrutava de grande prestígio na gravadora, inclusive produzindo muitos artistas com o selo Epic da própria CBS. A respeito das intrigas e interesses envolvidos, Rodger contou-me:

Lá no hotel eu comecei a perceber umas reuniões, que não era novidade. Depois eu soube que era um outro projeto que já vinha de antes; que era de fazer um disco-revista e que o Augusto Pontes tinha sugerido fazer um disco incluído na revista. Essas discussões eu soube depois. Que iam fazer um encarte encadernado; com as folhas soltas dentro e (...) assim foi. Eu não fui convidado para participar. Aí, no lançamento do disco, foi que o Fagner me convidou. Do disco eu também não participei<sup>311</sup>.

Diferentemente de Augusto Pontes, para Rodger o projeto do disco-revista *Soro* já existia antes do Massafeira. Sem que eu perguntasse, em determinado momento da entrevista, Augusto Pontes relatou:

O Soro era um disco muito diferente do Massafeira. O Massafeira todos os integrantes existem hoje e o Soro só o Fagner e o Fausto Nilo. Eu que organizei o Soro. Não há uma coisa mais profunda. Quem alimenta isso é porque vive disso. (...) No Soro eles fizeram inscrições e como era muita gente eu fui convidado para dar uma ideia de como escolher; eram muitas pessoas. Já no Massafeira a escolha foi muito poluída também. (...) O Brandão nunca se meteu nessas coisas; grande poeta! Enorme poeta!<sup>312</sup>.

Para Ricardo Bezerra, hoje ainda compositor e professor de arquitetura da Universidade Federal do Ceará, o *Soro* tinha sido idealizado por Fagner sendo que a concepção e as diretrizes do projeto gráfico e visual foram de autoria de Augusto Pontes com a presença constante de Fausto Nilo e Francis Vale. Além disso, também relata que o disco teria sido todo arquitetado em seu sítio no bairro da Maraponga. Coube a Ricardo Bezerra publicar em um dos encartes, o “relógio de sons”. Percebe-se, então, que Augusto Pontes teve envolvimento direto nos dois projetos, no *Massafeira Livre* e no *Soro*, como também direta ou indiretamente o próprio Ricardo Bezerra, Rodger Rogério e Fausto Nilo. Isso talvez explique

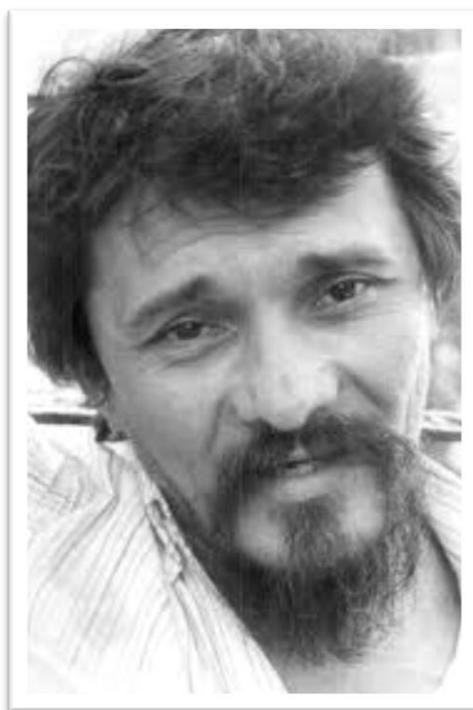
---

<sup>311</sup> Op. cit., p. 22.

<sup>312</sup> Id.Ibidem, p.21.

os termos usados pelos amigos, artistas e admiradores de “guru” ou “agitador cultural” quando se referem a ele, Augusto.

**Figura 20 - Augusto Pontes**



**Fonte:** [zecazines.blogspot.com.br/2008/07/massafeira-livre-fotos..](http://zecazines.blogspot.com.br/2008/07/massafeira-livre-fotos..) Acesso: 29 mai. 2014.

A trajetória de vida desses professores, artistas, intelectuais estão imbricadas pelo conhecimento (saber formal), por suas experiências, em tempos diferentes como Augusto Pontes, Fausto Nilo e Rodger Rogério, no início dos anos 1960 e Ricardo Bezerra, em fins dos anos 1960. Cada um a seu modo, participando da política e do fazer artístico deram sentido as suas vidas e pela arte produziram saberes, relações, reflexões potencializadas pela Universidade numa cidade de bairros distantes e com pouca infraestrutura.

Todavia, esses saberes, essas relações como se sabe não são sempre harmônicas, pois também são permeadas de dissonâncias, de ideias, de intrigas, de orgulho, de vaidades e interesses envolvidos, especialmente quando se trata de afetividades artísticas, como se depreende no desabafo de Ricardo Bezerra quando perguntado sobre a sua participação no projeto *Massafeira Livre*.

No Massafeira eu não entrei; acho que foi o Ednardo que não quis que eu entrasse. (...) Não sei explicar porque o Ednardo não me deixou entrar no Massafeira. (...) Quando terminou o Massafeira eu me senti muito por fora; eu subi no palco, já tinha saído todo mundo; e eu disse lá um repente. Esse repente foi só para o Ednardo e umas pessoas lá. Foi muito infantil da minha parte. Foi uma forma de protestar por não ter participado. Hoje eu acho é bom! O Ednardo foi uma pessoa que eu nunca tive uma afinidade com ele. (...) Essa história do Ednardo com o Fagner era uma coisa antiga; eles moravam na mesma rua, no mesmo quarteirão. (...) Os dois são talentosos! Ainda hoje, quando escuto o Ednardo acho ótimo. Eu acho fantástico o primeiro disco do Ednardo, *Pavão Mysteriozo*. Eu escutei muito Ednardo quando morei em Recife, em 1974, ano que saiu o disco. (...) Ele é tão talentoso quanto o Fagner. O Ednardo é ótimo compositor e ótimo interprete<sup>313</sup>.

E as intrigas, tensões, descontentamentos se manifestaram. O caso do compositor e cantor Chico Pio projetado musicalmente nos Festivais da Credimus Financeira é emblemático. Chico contou-me que Ednardo e Fagner eram e são seus irmãos-amigos e que sempre tinha sido bem-vindos na música cearense; apesar das encrencas procurava não se envolver e nem citar nomes. Por outro lado, tinha sido desprezado por alguns figurões da música. Sobre as intrigas e o Massafeira Chico Pio desabafou:

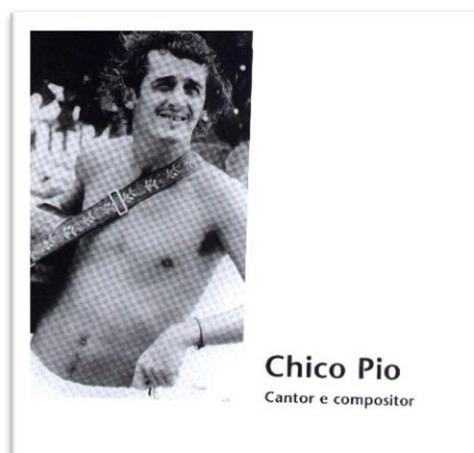
A minha opinião sobre o Massafeira é que eu fui traído. Gravaram músicas minhas; a canção, *Jardim do Olhar* é minha e letra do Fausto Nilo e o Stelinho (Stélio Valle) entrou de gaiato. No disco do Massafeira tem o nome do Stélio Valle e o do Fausto e não tem o meu. O Stélio gravou músicas minhas sem me dar a mínima satisfação, como a canção, *Sorvete*, por exemplo. Isso me magoou muito, por isso eu me afastei<sup>314</sup>.

---

<sup>313</sup> BEZERRA. Entrevista feita com **Ricardo Bezerra**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, 20-21, 19 jul. 2004, p. 19.

<sup>314</sup> PIO. Entrevista feita com **Chico Pio**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em um restaurante. Fortaleza, 18 set. 2004, p. 8, 9-10.

**Figura 21 - Chico Pio**



**Fonte:** Arquivo Régis e Rogério/**Foto:** Mario Luiz Tompson.

Os festivais, os espaços, os equipamentos da Universidade, os lares e bares aproximavam artistas mais velhos dos mais jovens em fins dos anos 1970 levando-os a dividir amizades e parcerias como foi o meu caso ao conhecer Chico Pio em 1992 no Festival de Camocim. Chico Pio teve duas canções gravadas no álbum *Massafeira; O Que Foi Que Você Viu?* parceria com o próprio Stélio Valle e Nertan Alencar e *Jardim do Olhar* parceria de Fausto Nilo e Stélio Valle sem creditar seu nome. Muitos foram os descontentamentos e formas de resistência e de protesto em relação ao *Massafeira Livre* como relatou ao jornal *O Povo*, o artista plástico, teatrólogo e professor da Universidade Estadual do Ceará, Oswald Barroso, o qual teve forte participação política na Ação Popular em meados dos anos 1960:

Sabia-se que para Fagner, Belchior e Ednardo, principalmente para Ednardo, estava reservado o clímax do espetáculo. Mas, desde cedo, era por eles que o público esperava. E enquanto as estrelas não se apresentavam, nós “cometas sem cauda” tentávamos fazer a luz da Massafeira (...) Escrevi no painel do Stênio: já não precisamos de nenhuma estrela, nós mesmos, “cometas sem cauda”, faremos a luz deste planeta. Outros escreveram desaforos maiores. Ednardo soube e não gostou. Tinha razão, afinal a festa era dele, principalmente <sup>315</sup>.

Outros artistas ironizavam com o sarcasmo típico do humor cearense como se expressou o cantor e compositor Graco que teve duas canções gravadas no álbum, *Reizado*, já comentada antes, parceria com Augusto Pontes e Stélio Valle interpretada pelo próprio

<sup>315</sup> SABIA-SE que para Fagner, Belchior e Ednardo, principalmente para Ednardo, estava reservado o clímax do espetáculo. *O Povo*. Fortaleza, 16 mar. 1999, p. 6-B.

Ednardo e *Pelos Cantos*, dele, interpretada por ele mesmo. “(...) lembro da risada gostosa de Petrúcio, sempre que, (...) nos ‘referíamos’ a alguma coisa meio disparatada, meio despropositada, mas com alguma piração interessante dizíamos: é a marmota do mormaço!”

316

Assim como Chico Pio, Calé Alencar teve projeção no ambiente musical da cidade com os festivais realizados pela Credimus Financeira. Hoje é compositor, cantor, produtor e presidente do Maracatu *Nação Fortaleza* com participações constantes nos desfiles de carnaval da cidade, relatou que não houve no Massafeira um convite individual, mas um convite coletivo depois de uma reunião. Orgulha-se de ter participado do movimento e de ter lançado Ana Fonteles como cantora. Como Ana não havia sido escalada, Calé a convidou para interpretar o samba-canção *Vidraça*, parceria de Calé e Fausto Nilo, e a canção, *Frio*. Segundo Calé, Ana emplacou tanto que foi ao Rio de Janeiro participar fazendo vocais no disco de Petrúcio Maia, gravando ainda a canção *O Sol é que é Quente* com Ednardo.

**Figura 22 - Ednardo e o bandolinista Carlos Patriolino no palco do Massafeira Livre.**



**Fonte:** Gentil Barreira. [zeczazines.blogspot.com.br/2008/07/massafeira-livre-fotos](http://zeczazines.blogspot.com.br/2008/07/massafeira-livre-fotos). Acesso: 29 mai. 2014.

---

<sup>316</sup> A MARMOTA do mormaço. **O Povo**. Fortaleza, 13 mar.1999, p. 5-B.

Apesar do orgulho, comentou: “Ana Fonteles foi lançada nesse evento. Ela faleceu não faz muito tempo e as pessoas não se lembraram disso; não escreveram nada sobre o fato de que ela foi lançada nesse evento, cantando”<sup>317</sup>.

Percebe-se, pelo depoimento de Calé Alencar, um processo de perda de memória em relação aos eventos e aos artistas que promoveram e produziram cultura na cidade de Fortaleza. De fato, Calé teve a canção, *Vento Rei*, parceria com Zé Maia, gravada no álbum. Contudo, quando indagado sobre as gravações do Massafeira no Rio de Janeiro e a canção que havia lhe marcado mais, disse-me:

Teve gente que achou outro momento, que foi a gravação de Reizado, mas eu não estava. O momento que achei mais bonito foi a gravação de Jardim do Olhar quando eu participei com a Ana, Zezé Fonteles, Chico Pio e Rogério Soares; gravamos juntos e no disco ao invés do nosso nome, tem Coro Massafeira. Água nascente jardim/ começo no fim da cantiga da serra, serás! Letra do Fausto Nilo e melodia do Chico Pio e Stélio Valle. Jardim do Olhar tem como subtítulo, Água.<sup>318</sup>

Outros artistas tiveram algum tipo de envolvimento com o Massafeira, mas não deram tanta importância, na época, como o cantor e guitarrista de baile, Luisinho Magalhães. O artista foi procurado por Ednardo naquele momento, com a pretensão de utilizar os equipamentos de som do conjunto “Os Faraós”, do qual Luisinho participava. De acordo com Luisinho, os equipamentos, como caixas do som utilizados no Theatro José de Alencar, foram cedidos por ele a Ednardo. Quando perguntado sobre sua opinião e o objetivo do Massafeira, Luisinho fez o seguinte relato:

Quando você está vivendo, a coisa não tem tanto valor, como quando você recorda. Todo evento cultural, ele deixa marcas. As pessoas, quando vivem aquele momento, elas gostam, adoram; mas, não sabem o valor que aquilo vai ter na História. Realmente é um momento histórico, de transição. Justamente como aquela frase célebre: “a gente só dá valor quando perde”. O Massafeira foi de uma importância muito grande que, na época, não deram o devido valor<sup>319</sup>.

---

<sup>317</sup> ALENCAR. Entrevista feita com **Calé Alencar**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, 21 fev. 2005, p. 22.

<sup>318</sup> Op. cit., p. 29.

<sup>319</sup> MAGALHÃES. Entrevista feita com **Luisinho Magalhães**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, 8 set. 2004, p. 14.

Luisinho Magalhães remete, sem consciência, à questão do fazer histórico. Todos nós fazemos história em certas condições de tempo e espaço sem nos darmos conta que a vivenciamos. No entanto, um evento histórico pode perder-se na poeira da memória e nunca vir a se tornar história. O evento só tem vida se houver um olhar, uma reflexão que revele um problema a ser encontrado, um objeto a ser explicado. Ao analisar e interpretar as memórias individuais e cruzando-as com as memórias coletivas, deve-se utilizar da subjetividade e, a partir dessa construção, escrever a história. Possivelmente seja isso que Paul Veyne tenha tentado demonstrar sobre o fato de que a História nunca ultrapassa esse nível de explicação muito simples, ao relatar: “Ela continua, fundamentalmente, uma narração, e o que se denomina explicação não é mais que a maneira da narração se organizar em uma trama compreensível”<sup>320</sup>.

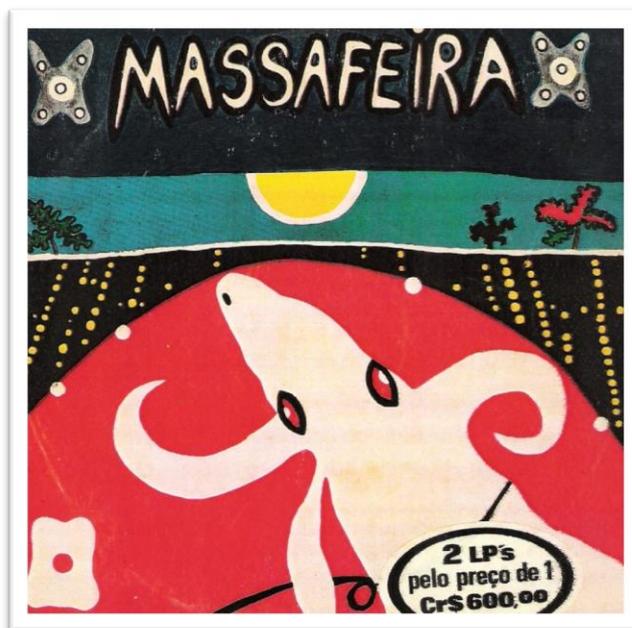
Em sua análise, Nelson Augusto argumenta que ambos, *Massafeira* e *Soro*, eram projetos localizados, remetendo a questões ligadas ao Ceará. No *Massafeira*, para ele, os artistas já consagrados, Ednardo, Belchior e Fagner, teriam gravado apenas uma ou duas faixas, sendo a grande maioria das gravações feitas por artistas desconhecidos. Em sua análise, apesar de o *Soro* ter tido também a participação de artistas consagrados, o projeto do disco-livro com muita poesia era economicamente inviável para o mercado, pois o custo da tiragem era limitada para esse tipo de disco, tanto que o álbum, quando foi lançado, saiu com oferta como explicou Nelson Augusto: “Naquela época não havia apelo comercial dizendo o preço: dois LPs pelo preço de um. A capa do *Massafeira* já saiu de fábrica com o preço estipulado, com um pequeno adesivo colado na capa”<sup>321</sup>.

---

<sup>320</sup> VEYNE. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a história. 4ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998, p. 81.

<sup>321</sup> Id.Ibidem, p. 10-11.

**Figura 23 - Capa do álbum Massafeira com o preço.**



**Fonte:** Arquivo Ednardo (1980)

Diante de tantas controvérsias, acusações e resistência por parte dos jovens artistas, àquela época, convidados a integrar o Massafeira, Ednardo fez uma espécie de desabafo em uma entrevista ao jornal *O Povo* intitulada: Ednardo – “nem tudo é Verdade”:

O Massafeira surgiu, não em função de minha pessoa, mas sim em função de nossas pessoas nossos trabalhos artísticos. (...) Em 1980, depois de mais de um ano em exaustivas reuniões para desengavetar os discos Massafeira, encontrei a única saída no momento, junto ao departamento de divulgação da CBS, solicitando que o mesmo fosse prensado com parte da verba de divulgação do meu disco *Imã* (...) <sup>322</sup>.

No dia 29 de maio de 2009, foi realizado um show na Praça do Ferreira em comemoração aos trinta anos do *Massafeira Livre* no qual participaram: Teti, Rodger Rogério, Calé Alencar, Chico Pio, Lúcio Ricardo, Manassés, Régis e Rogério dentre outros. O jornal *O Povo* trouxe à tona a discussão, especialmente, sobre o envolvimento do cantor e compositor Raimundo Fagner no evento. Ao ser perguntado sobre o motivo da demora do lançamento do disco e da participação de Fagner no trabalho, Ednardo foi enfático:

<sup>322</sup> OLIVEIRA. *Massafeira-Livre* – “entre a algazarra criativa e a marmota do mormaço”. Fortaleza, 2000, p. 64. In: *O Povo*. Fortaleza, 22 mar. 1999, p. 6B.

Havia na cabeça do Fagner uma espécie de “vontade” de ser representante único dos artistas brasileiros nascidos no Nordeste, e ele se esforçou bastante em dar esta conotação, chegou a gravar vários discos de outros companheiros, o que é louvável (...). Mas é preciso deixar claro que nenhum dos meus discos, incluindo o disco coletivo do Massafeira foi fruto da cabeça ou produção de Fagner. (...) O diretor da CBS – Jairo Pires chegou a Fortaleza, unicamente para assistir os quatro dias do evento e ficou maravilhado. Telefonou de imediato para o presidente da CBS e obteve autorização para gravar um disco duplo de uma vez só, para esta função foram para o Rio de Janeiro, uns 120 artistas de Fortaleza. Imagina isso tudo não ser de interesse de uma multinacional? Acontece que esse evento tão grandioso, amplo e comunitário despertou um ciúme tolo e, por consequência, uma manipulação de interesse dentro do selo Epic que temporariamente ele, Fagner, era preposto. Na realidade a participação de Fagner foi como convidado. (...) e depois houve essa coisa de atrasar o lançamento do disco que somente saiu e foi lançado por meu empenho pessoal, o qual foram prensados dez mil cópias do Massafeira <sup>323</sup>.

Ao ser questionado pelo referido jornal sobre o motivo de considerar o Massafeira como movimento, Fagner fez o seguinte relato:

O único movimento que aconteceu entre a gente foi no Ceará, quando a gente frequentava o Bar do Anísio. (...) Quando a gente saiu, só aconteceu o disco chamado Pessoal do Ceará (1973), com o Rodger, a Teti e o Ednardo. (...) Esse Massafeira só saiu daí, do Teatro José de Alencar e conseguiu fazer o disco, porque na época eu já era diretor da gravadora. Eu já era o cara mais executado no país com *Revelação* e *Noturno*. Atribuir isso como se tivesse lançado a gente é querer engordar um pouco o caldo da Massafeira. Seria bom as pessoas daí entrevistar quem foi lançado no Massafeira. Esse movimento não passou daí. (...) A gente não tem movimento aí, a nossa música não chegou para o lado do sul. Só nós que fizemos essa História: Belchior, Ednardo e Eu. Muito antes da Massafeira <sup>324</sup>.

Ainda indagado pelo referido jornal sobre a existência de outros artistas que participaram como Stélio Vale, Mona Gadelha, dentre outros e por ser citado por ter feito resistência ao disco dentro da gravadora, Fagner respondeu duramente:

(...) Massafeira é um fenômeno que ninguém sabe o que é. (...) Eu levei o diretor da gravadora, levei outros artistas, mas não tinha nada a ver com isso. Eu entrei para dar uma força, porque podia fazer isso. Nada mais. (...) Cadê a carreira dessas pessoas, onde elas chegaram? Dizer que o Massafeira teve destaque no Brasil é uma mentira. Ninguém sabe saindo de Fortaleza, o que foi a Massafeira. (...) O negócio é que o Ednardo queria fazer do lançamento dessa menina um mega evento nacional. A gravadora não comportava isso. O disco tai. O disco é dele. Eu tirei ele da Sony. Tem muita história. O Ednardo queria fazer da CBS o grande movimento. (...) A Massafeira, para falar a verdade, era um show do Ednardo. Todos nós que

<sup>323</sup> Duelo no Meio da Feira. **O Povo**. Vida & Arte – cultura. Fortaleza, 26 abril. 2009, p. 6.

<sup>324</sup> Op. cit., p. 7.

cantamos, cantamos em meio palco. Quando foi na apresentação dele é que se abriu a cortina e mostrou-se o grande cenário do Zé Tarcísio. (...) A meu ver, a Massafeira não teve resultado concreto. A gente é muito pobre. (...) Que disco é esse que ninguém conhece e só se ouve falar? (...) É invenção que eu barrei. O Ednardo queria um megaprojeto para uma moçada nova. Eu não pude fazer nada disso. (...) Ele queria impor uma coisa que não tinha condições, porque era uma multinacional. (...) O que o Massafeira influenciou na cultura do Ceará? O pessoal daí é perdido como essa história. (...). Até hoje, o nosso maior artista é o Chiclete com Banana. (...) Eu não quero fazer críticas à Massafeira. (...) A pergunta que fica no ar: cadê o resultado da Massafeira?<sup>325</sup>

Os longos depoimentos de Ednardo e Fagner possibilitam muitas conclusões, abordagens e questionamentos sobre a indústria cultural, especialmente no que se refere à música chamada de “cearense” nesses últimos trinta anos. Com todas essas brigas, intrigas, críticas, autocríticas, sarcasmos e tudo mais, o álbum foi lançado para alguns numa segunda Massafeira nos dias 16, 17, 18 e 19 de outubro de 1980, no Theatro José de Alencar, sendo os discos, segundo Ednardo, distribuídos para todas as rádios, TVs, jornais, não só de Fortaleza, como em várias cidades do interior do Ceará e do Brasil. Segundo ele, saíram várias matérias em colunas de jornais e em revistas nacionais – O Globo, Jornal do Brasil, Folha de São Paulo, O Estado, Correio Brasiliense, Tribuna do Paraná, revista Som Três e revista Música.

Indagado pelo jornal sobre o fato de alguns participantes terem apontado como falha a pouca divulgação do disco, Ednardo reagiu criticando mesmo os jovens artistas da época que participaram do evento:

A recepção dos discos nas rádios foi deficitária de fato, pois os programadores sequer conheciam os jovens artistas, 95% eram inéditos e totalmente desconhecidos. Vamos convir que não se tratava apenas de gravar o disco e sair para os braços do estrelato nacional, pouquíssimos foram aqueles participantes que trabalharam os discos em shows e na imprensa. E os discos eram deles, pois minha participação, do Fagner e Belchior como intérpretes, foi pontual.<sup>326</sup>

Com toda divergência entre ambos, que remete à adolescência, ainda vizinhos na Rua Artur Temóteo, ao que parece, em relação ao evento Massafeira, uma opinião é singular: ambos pontuam severas críticas àqueles jovens artistas por não terem sabido aproveitar o momento de destaque, abraçando a condição social de músico em busca do sucesso na indústria fonográfica.

---

<sup>325</sup> Id. Ibidem, p. 7.

<sup>326</sup> Id. Ibidem, p. 6.

De fato, tudo começou para Ednardo e Fagner em meados dos anos 1960, em Fortaleza quando jovens artistas geralmente oriundos da Universidade faziam canções nos intervalos, nos lares e nos bares como lugar social da canção e organizavam-se em grupos, sem, contudo, vislumbrar ou ter em vista, pelo menos a curto prazo, o mercado fonográfico. Era um “bando de jovens” que compunham, cantavam e que vão sendo paulatinamente atraídos pela televisão. Em particular, Ednardo, nos Festivais Nordestinos mostrou sua singularidade como tendência e estilo próprio com letras mais verbalizadas na visualização da cidade, caso explícito nas canções: *Beira Mar*, *Terral* e *Longarinas*. Esses festivais levaram-no ao amadurecimento e ao desejo de extrapolar a audiência em busca de novos mercados.

O *Soro*, assim como o Massafeira, foi organizado por Augusto Pontes, o qual me disse sobre os dois projetos: “Todos os integrantes do Massafeira ainda existem e o *Soro* só o Fagner e o Fausto Nilo.” Na documentação, percebe-se uma maior aproximação de Pontes com Ednardo, talvez pelas parcerias, pelo convívio e pela dimensão que o projeto tomou. E não é verdade, os artistas do *Soro* continuam na estrada, exceto Patativa do Assaré, Domiguinhos e Núbia Lafayete que já são falecidos.

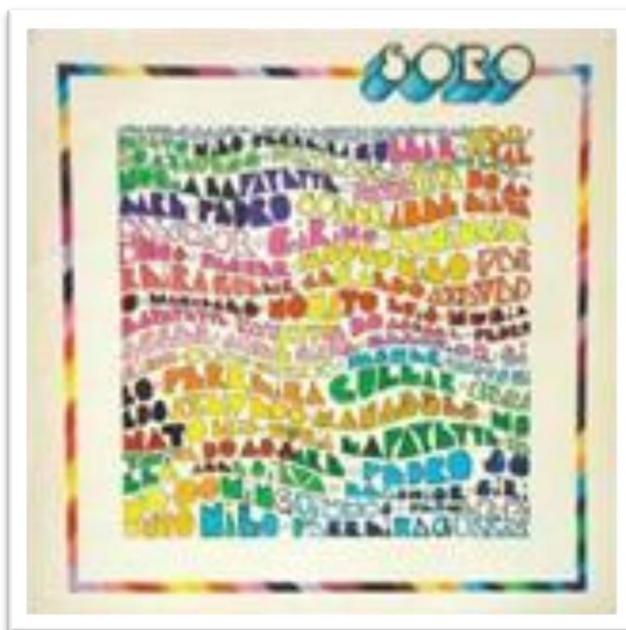
Pode-se dizer que o projeto experimental estético do disco-revista *Soro* ou álbum-fonográfico-literário-visual era altamente revolucionário para a época. Não havia, no entanto, nenhuma intenção de luta pelo poder cultural. Nem de ocupar espaços deixados no ambiente musical nos finais dos anos 1970 e do declínio do regime militar. O projeto *Soro* (Orós ao contrário) buscava unir música, literatura, textos e artes plásticas. Os organizadores declararam ao jornal *A Tribuna* que “com essa reunião estética tentavam atingir objetivos mais populares, somando-se dois veículos de comunicação: um disco e uma revista”<sup>327</sup>.

Desejavam, assim, que o grande público pudesse conhecer os intelectos dos poetas, Ferreira Gullar, Capinam e Abel Silva; as vozes e interpretações de Fagner e Belchior; mostrar a ligação da arte flamenga do guitarrista Pedro Soler às vozes áridas dos poetas do sertão Nordestino como Patativa do Assaré e possibilitar que um compositor como Fausto Nilo cante com uma das maiores cantoras da Música Popular Brasileira, Núbia Lafaiete; além disso, demonstrar o talento de instrumentistas cearenses como Cirino e jovens como Nonato Luiz e Manassés.

---

<sup>327</sup> COM ESSA reunião estética tentavam atingir objetivos mais populares, somando-se dois veículos de comunicação: um disco e uma revista. **A Tribuna**. Vitória, 12 dez. 1979, p.16.

**Figura 24 - Capa do Albúm-revista Soro.**



**Fonte:** FAGNER (1979)

O disco-revista foi lançado em dezembro de 1979, de forma experimental e inédita na MPB, e reunia em 19 lâminas poemas, textos, desenhos e partituras apostando na diversidade e na estética. Perguntado pela jornalista Ethel de Paula se o projeto tinha sido feito para hidratar a MPB, Fausto Nilo explicou:

Acho que poucas vezes se fez um disco com tanta liberdade. Porque era assim: a gente estava ali aí chegava o Dominguinhos. ‘Dominguinhos vamos ao estúdio gravar uma coisa’. Gravava e ai embora. Tchau. ‘Agora chama o Ferreira Gullar para dizer um poema’. Quer dizer, não foi um produto planejado, ia acontecendo todo dia no meio da loucura, improviso. Eu mesmo acabei compondo uma música para a Núbia Lafayette, que ficava pelos corredores da gravadora cerrando a unha, muito engraçada. Escrevi *Coração Condenado* à moda Adelino Moreira. Uma brincadeira, mas Fagner disse: ‘Pô, bicho, canta com a Núbia’”<sup>328</sup>.

A respeito do projeto, o jornal do Brasil, em 1979, entrevistou o líder e idealizador da produção especial do selo Epic, CBS ou *Epic underground*, o cearense Raimundo Fagner, que desabafou: “O selo Epic é uma resposta à marginalização em que vivem os artistas brasileiros frente ao imediatismo das gravadoras. Se os novos não vendem,

<sup>328</sup> PAULA. Epic underground. *O Povo*. Vida & Arte. 1 jun. 2003, p.14.

são jogados às traças, não se leva em conta a criatividade. O selo Epic é a verdadeira democracia”<sup>329</sup>.

Segundo Fagner, o *Soro* era um projeto intelectual, um projeto revista-disco “que não tinha nenhum interesse de ser. O *Massafeira* tinha interesse em ser, pretensiosamente, e nunca foi. O *Soro* não foi feito para emplacar, foi feito como uma coisa cultural entre cantores, compositores, poetas textos e gráficos. Nós ficamos meses concebendo o projeto na casa do Ricardo Bezerra no bairro da Maraponga”<sup>330</sup>. Além da interpretação de *Coração Condenado* com Fausto e Núbia, destacam-se também, *Primeiros Anos* apresentada na voz de Ferreira Gullar e de *Aguapé* encontro inusitado de Fagner com Belchior.

De fato, o *Massafeira* não havia sido o primeiro álbum coletivo. Antes, em Minas Gerais, houve o lançamento do álbum do *Clube da Esquina*; ambos, talvez, mais como registros históricos; mesmo porque, para o processo de divulgação de shows dentro ou fora do país, era inviável para o mercado. Todavia, segundo os irmãos, o som do *Massafeira* reverberou no Sul do país, quando Ednardo e eles foram convidados a participarem em Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul, do movimento gaúcho, *Fio da Terra* com outros artistas – Geraldo Azevedo, Sivuca, Vitor Ramil e artistas chilenos.

O “guru” e “agitador cultural”, Augusto Pontes, nos anos 1960, 1970 e 1980, não apenas agitava a “contracultura” das referidas décadas, mas ocupou cargos de governo como a divisão de meios audiovisuais na Secretaria de Educação em Brasília; foi professor da Universidade de Brasília, como também da Universidade do Piauí e do Rio Grande do Norte. Em Fortaleza, foi presidente da Fundação Cultural e Secretário de Cultura do governo de Ciro Gomes.

Quando perguntei sobre a sensação de ter vivido tempos difíceis como homem de esquerda e se ele sentia vaidade por ter assumindo a Secretaria de Cultura, expressou friamente o seguinte: “Eu fico satisfeito, mas eu me sentia mais incomodado como secretário do que como **presidente do CPC** (grifo meu). Na Secretaria de Cultura, foi uma mudança muito grande no modo de conceber as coisas”<sup>331</sup>. Augusto faleceu em maio de 2009.

---

<sup>329</sup> Op. cit.,

<sup>330</sup> FAGNER. Entrevista feita com **Raimundo Fagner**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua casa de praia. Fortaleza, 25 fev. 2008, p. 10.

<sup>331</sup> PONTES. Entrevista feita com **Augusto Pontes**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, 20 out. 2004, p. 22.

Porém, entre as gravações do álbum *Soro* (1979) e as do álbum *Massafeira Livre*, entre os anos de 1979 e 1980, o professor da Universidade, Rodger Rogério, com a sua experiência e agora valorizado pelo seu conhecimento e criatividade como compositor e cantor foi convidado pelo reitor Paulo Elpídio de Menezes Neto para reuniões e no intuito de criar um órgão que “marcasse” a sua passagem como reitor de acordo Rodger Rogério.

Antes, o referido reitor havia tentado criar um jornal que acabou não tendo sucesso. Em uma das reuniões, Rodger Rogério lembrou que a Universidade Federal do Ceará, quando o reitor era ainda Martins Filho, tinha direito à concessão de um canal de rádio, mas que nunca havia se utilizado desse direito por achar que não era da competência da Universidade.

Dessas reuniões participavam umas cinquenta pessoas entre elas, professores, artistas, intelectuais e técnicos, porém os que sempre estavam presentes nas comissões eram o Marcondes Rosa, o B. de Paiva, o Eusélio Oliveira, o Clóvis Catunda e Rodger Rogério. Nessas reuniões descobriu-se, então, que a Universidade tinha realmente a concessão de um canal AM, no entanto, o MEC só concederia a permissão de uma rádio se tivesse um fim educativo como aulas vinculadas pela rádio.

Essa proposta do MEC não teve a aceitação de Marcondes Rosa por não achar que essa fosse a vocação da Universidade. Nas reuniões, descobriu-se que o Estado tinha um canal de FM, na época do governo de Virgílio Távora em 1980. Então, a Universidade propôs uma troca: dava a sua AM e receberia do Estado o canal de FM, sendo a proposta aceita pelo Estado. Desse modo, por ser um canal de FM, o MEC não faria a exigência das aulas, por cobrir apenas Fortaleza, ficando uma rádio cultural e não educativa no sentido formal. Rodger Rogério disse-me que soube que o motorista do governador Virgílio chamava a FM Universitária de minha rádio.

Para que a rádio fosse ao ar, precisaria de um saber técnico, então foi feito um convênio da Universidade com o sindicato dos radialistas para oferecer um curso intensivo de rádio para quem interessasse dentro da Universidade. Muitos professores e estudantes fizeram o curso, inclusive o próprio Rodger Rogério, o qual acabou tornando-se aluno e professor de física do curso, ministrando aulas sobre emissão de ondas – como uma rádio emite e recebe transmissão.

Rodger Rogério, particularmente trabalhou na programação. No entanto, para se consolidarem os acertos das trocas das rádios, seria preciso uma autorização do MEC e do Ministério das Comunicações, Dentel. Contudo, o regime civil-militar, ainda vigente, só autorizaria com a seguinte exigência: se o teatrólogo B. de Paiva e Eusélio Oliveira, cineasta, saíssem, o motivo eram suas atuações em “movimentos subversivos” e terem participado dos seminários de criação do CPC dentro da referida Universidade. Todavia, estranhamente, Rodger Rogério disse-me que o haviam esquecido já que também tinha sido preso.

Ele ainda confidenciou-me que os coronéis tinham um prédio particular dentro da Universidade. Onde hoje é a rádio funcionava o *Projeto Rodon* e o Serviço Nacional de Informações (SNI) com um coronel de plantão dentro da reitoria. Inicialmente, Rodger Rogério indicou o prédio em que funcionava o “comando militar”, atual prédio da rádio, mas o reitor disse não querer mexer com os militares, então o artista indicou outro: o prédio da Residência Universitária (REU), na pracinha da Gentilândia, mas o coronel não aceitou, pois não queria desentendimento com os estudantes. O reitor então sugeriu a localização dentro da própria Universidade, na reitoria, para dar mais força e moral à rádio.

Segundo Rodger Rogério, foi muito bom, mas estranho, ver artistas circulando na reitoria. A estética e as transgressões dos artistas causavam, frequentemente, um mal-estar em algumas pessoas, o caso emblemático é o do cantor e compositor João do Vale, pois como só andava descalço foi proibida a sua entrada na reitoria, sendo preciso o reitor interceder e dizer que ele era um artista e que podia entrar como estava.

O novo equipamento da UFC foi nomeado de Rádio Universitária e inaugurado no ano de 1981. Tinha Marcondes Rosa sendo diretor de educação da rádio, dos informativos dos jornais e dos debates; o professor-artista, Rodger Rogério, antes recriminado e discriminado na referida Universidade por suas atividades musicais, ironicamente assumia o cargo de diretor cultural, responsável pela programação de uma maneira geral, principalmente, as musicais e o Clóvis Catunda assumiu como diretor executivo.

O referido reitor, Paulo Elpídio, segundo o depoimento de Rodger Rogério, não queria o pessoal da comunicação na rádio, seu argumento era o de que o pessoal da comunicação pensava curto e que ia entender a rádio como laboratório deles. Na verdade, os professores e alunos do Departamento de Comunicação só ficaram sabendo da existência da rádio quando viram a torre.

Rodger Rogério, inclusive disse-me que o ex-reitor Martins Filho havia se aborrecido com o reitor Paulo Elpídio por achar que a Universidade não deveria ter rádio, contudo logo teria ficado satisfeito, pois Rodger Rogério teria tido a ideia de reativar a Cocha Acústica que estava sem utilização há anos.

Entretanto, para reativar a Cocha Acústica, seria preciso muito dinheiro. Por intermédio de um cunhado, diretor do Banco do Nordeste, conseguiu o patrocínio do Banco. Sem beber e dispensado pelo reitor de atuar na sala de aula e do Departamento de Física, Rodger Rogério dedicou-se à rádio. Como era de se esperar, a rádio passou a organizar shows na Concha Acústica e a transmiti-los diretamente. Como não poderia deixar de ser, o primeiro show foi dele Rodger, Teti e Ednardo, os quais haviam produzido o disco “Pessoal do Ceará”, depois de anos desativada a Concha Acústica, o show aconteceu em 1981.

Assim, quase todo mês, a rádio passou a organizar e a realizar shows como o de João do Vale, o Maracatu, o do poeta Patativa do Assaré e o da banda de Pifanos do Crato dos Irmãos Aniceto, os quais haviam participado do *Massafeira Livre*. Enquanto os shows se realizavam, o artista e cartunista, Mino Castelo Branco, ficava desenhando ao vivo no retroprojetor sendo a imagem projetada na Concha e a rádio comentando o show na hora. Segundo me disse Rodger Rogério, a rádio passou a ser um sonho e que adorava aquele trabalho.

Como a rádio não tinha acervo próprio, inicialmente os professores doavam os seus ou pediam emprestado discos de amigos, pois as gravadoras não distribuíam discos para a Rádio Universitária que não fazia o “jogo do jabá”, ou seja, cobrar dinheiro aos artistas para que suas canções tocassem. Então, Rodger Rogério passou a virar noites na Universidade, dessa vez não mais estudando física como aluno bolsista, mas para gravar as fitas e fazer o acervo fonográfico da rádio com a ajuda do amigo Augusto Pontes.

Aderbal Freire-Filho, nos anos de 1990, é contratado pelo governo do Estado para o projeto de reinauguração do Theatro José de Alencar. Fausto Nilo, de volta a Fortaleza, já famoso nacionalmente como letrista, dedica-se à sua atividade inicial como arquiteto sendo contratado pela prefeitura de Fortaleza para projetar a nova Praça do Ferreira e o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Como se vê, os ex-alunos tornaram-se professores, artistas famosos e intelectuais por pensarem, por experimentarem, por se articularem e por fazerem reflexões sobre a política vigente e de utilizarem-se da arte como produtora de saberes que

deram sentido às suas vidas e que através dela, se apropriaram, interferiram, recriaram e resignificaram a própria universidade e a cultura da cidade.

Rodger Rogério é aposentado da Universidade Federal como professor de Física, atua como ator em peças e filmes contabilizando mais de trinta participações e continua compondo e fazendo shows, sendo esse ano o homenageado do Festival de Jericoacoara – Cinema Digital; Fausto Nilo é arquiteto e urbanista, letrista e cantor interpretando suas canções os mais diversos parceiros musicais que possui. Ricardo Bezerra continua compondo e atuando como professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Ceará, hoje estuda um projeto de construção de uma escola modelo.

Mércia Pinto mora em Brasília e é professora de música aposentada da Universidade de Brasília, apresenta-se em eventos como pianista; Cláudio Pereira e Petrúcio Maia não se encontram mais presente em corpo, apenas na memória; Antônio Carlos Coelho, hoje, é professor do Departamento de Ciências Contábeis da Universidade Federal do Ceará; Teoberto Landim é escritor, faz parte da Academia Cearense de Letras, atua como educador com o cargo de supervisor do colégio Irmã Maria Montenegro e é professor aposentado da Universidade Federal do Ceará.

Dede Evangelista, professor de Física, aposentado da Universidade Federal do Ceará e que ainda atua como pesquisador na Seara da Ciência da referida Universidade. Marcos Vale é professor de Química Industrial e pesquisador da Seara da Ciência, organiza um projeto da Universidade utilizando-se da música como recurso didático para os alunos da escola pública. É pianista e compositor de canções do pré-carnaval de Fortaleza.

Francis Vale atua como advogado e cineasta, Helena Serra Azul é professora do Departamento de Medicina e do sindicato da categoria da Universidade Federal do Ceará; B. de Paiva, hoje, é professor de teatro e aposentado da Universidade de Brasília; Aderbal Freire-Filho é ator e diretor de teatro. Consagrado ainda atua no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Oswald Barroso, hoje é escritor (pesquisador) de teatro, teatrólogo atuante na cidade e professor da Universidade Estadual do Ceará.

Belchior, cantor e compositor, mas anda dando um tempo no mundo da música; Raimundo Fagner continua cantando, compondo com novos parceiros e fazendo shows pelo Brasil e Ednardo, cantor e compositor atuante, com um DVD e documentário para ser lançado.



## 6 Considerações Finais

No decorrer da pesquisa de mestrado, no Departamento de História da Universidade Federal do Ceará, busquei entender o surgimento dos artistas cearenses dos anos de 1960 e de 1970, tentando compreender o lugar social do fazer musical desses sujeitos a partir dos lares, dos bares, dos programas de televisão e da inserção destes no mercado fonográfico nacional tomando como pano de fundo os festivais de música realizados em Fortaleza ou fora da cidade.

Chamou-me atenção o fato de que, sem que lhes perguntasse, eles citavam e orgulhavam-se em falar de seus processos e suas práticas educativas nas escolas, o nome de colegas e amigos, o nome de professores e de professoras, o nome de diretores e das suas experiências políticas e artísticas com movimento estudantil no ensino secundário consolidadas no ambiente universitário.

Devo salientar que após vinte e nove anos como professor, o tema, processo e a prática educativa continuam sendo de meu interesse particular, também por ser coordenador de história do ensino médio e do pré-vestibular de uma escola particular, e, ainda, por trocar minhas experiências e práticas educativas com outros jovens professores, que decidiram pelo ofício dessa atividade de professar ideias. Não obstante, devo admitir que o meu interesse pelas formações e práticas educativas não é apenas por ser professor, mas também por ter vivenciado as atividades educativas praticadas por minha avó e por minha mãe como professoras.

No ano de 1997, após ter uma “crise existencial” por não acreditar mais na minha metodologia e didática, dito de outra maneira, no que “eu dizia e fazia em sala de aula” - mas também por outras questões como a revolução provocada pelas mudanças tecnológicas introduzidas pelos computadores - e, no ambiente cultural, após ditadura, com o investimento da indústria cultural em grupos de *pop rock* levando os alunos a não reconhecerem e mesmo entenderem as letras das canções que, especialmente após o III Festival da TV Record em 1967, deram origem ao que se convencionou chamar de Música Popular Brasileira. Essas letras podem explicar e mesmo narrar a recente História do Brasil naqueles “anos de chumbo”.

Uma viagem à Europa em julho daquele ano fez muita coisa mudar no que se refere às novas perspectivas de ensino, pois me encontrava diante de uma história “viva”, não mais apenas de fotos e leituras de livros didáticos. Essa experiência deixou em mim um sentimento de alegria e tristeza por vivenciar os “lugares de memória da história” ao conhecer igrejas e catedrais, museus e, ainda, mediante o convívio com a boemia dos lugares.

Deparei-me com livrarias e novas leituras, o que me levou a novas compreensões, a novas possibilidades de pensar o processo ensino-aprendizagem e a adotar novas abordagens ao ensino de história. Isso me mantém em sala de aula até hoje. Aliás, mais uma vez começo a sentir aquela “sensação de descrédito”, ao deparar-me com o imediatismo do ensino das escolas, a não retenção e aprofundamento do que é ensinado, o conflito e o desmando de pais e filhos, o descaso com os profissionais da educação, o individualismo, as drogas e o consumo exacerbado de uma música banal e descartável.

Ao elencar essas questões sobre o descaso com a educação, devo admitir que não estou, neste momento, a desprezar o ofício árduo do magistério, ao contrário, pois o pouco do que tenho materialmente e culturalmente de forma empírica devo a essa atividade como profissional da educação. Nas primeiras aulas do mestrado e do doutorado, ouvia-se dos professores que as pessoas (alunos) pesquisam objetos que têm alguma relação com a sua vida pessoal. Agora percebo que foi exatamente o que aconteceu comigo, no mestrado pesquisei a música e a condição social dos músicos e agora no doutorado, volto-me aos professores e artistas.

Ao inserir-me na pesquisa, deparei-me diante da documentação com a evidência de que o objeto ao qual pesquisava estava relacionado com a minha própria história de vida, ao perceber que de certa forma dividia com alguns desses entrevistados um tipo de contato e mesmo relacionamento: Rodger Rogério, o conheci no ambiente boêmio e depois, sendo professores de seus filhos, o Fausto Nilo, fui professor de suas filhas, já de Raimundo Fagner fui seu companheiro em alguns encontros de boemia e em shows, com Aderbal Freire-Filho, participei de ensaios para a reinauguração do Theatro José de Alencar. Após uma longa entrevista com o cantor e compositor Ednardo e de sua audição do meu CD *Pão*, passamos a conversar e trocar ideias por telefone. Quando ele vinha apresentar-se em Fortaleza, ligava-me para que eu fosse conversar com ele no hotel, onde por duas vezes estava presente Augusto Pontes.

Desse modo, diante de tantos sujeitos e trajetórias de vida, foi-me possível entender melhor como as experiências e a formação de alunos e professores nas instituições de ensino - escolas laicas, instituições religiosas e universidade - acabaram influenciando no processo educativo de alunos, professores, artistas e intelectuais nos anos de 1960 e de 1970 e na formação e inserção de artistas na indústria cultural no início dos anos de 1970.

Para tanto, fui levado a retomar a metodologia e as técnicas possíveis de abordagens da história prosopográfica, a qual a historiografia recente tem recuperado ao tratar de biografia e biografias coletivas que passaram a ser frequentadas e revisitadas por uma grande quantidade de historiadores estrangeiros e brasileiros nas décadas de 1970 e de 1980.

A análise da prosopografia a respeito das instituições educativas, das formações e práticas de ensino e das trajetórias de vida desses sujeitos levou-me a ter atenção pela figura de Augusto Pontes, daí o tomei como ponto de convergência e de interseção, por ele ter convivido direta ou indiretamente com todos ou quase todos os sujeitos e os influenciados, de alguma maneira, pela sua atividade cultural e política. Mas também por ser poeta, por ligar-se com o Partido Comunista, por escrever esquetes, por dirigir peças e por ter sido um dos fundadores do CPC, organizando caravanas culturais, por ser letrista, por ter inventado com Ednardo o evento cultural Massafeira Livre e por ter organizado a viagem de mais de sessenta artistas para a gravação do álbum Massafeira no Rio de Janeiro, dirigindo com Rodger Rogério a gravação do álbum e também de ter organizado com Raimundo Fagner e Ricardo Bezerra e outros o disco-revista *Soro*.

Observei haver uma grande liberdade de expressão e abertura nos veículos de comunicação, especialmente nos jornais ao cobrirem os debates entre os anos de 1961 e 1964, como o jornal *O Povo* de maio de 1962. A explanação do professor Germano Coelho de Recife, em sua conferência aos estudantes, professores e intelectuais cearenses na Universidade Federal do Ceará tendo como temática: o “Capitalismo e o Subdesenvolvimento” afirmando que a humanidade estava em marcha para o “socialismo” e criticando a oposição da Igreja Católica ao socialismo por medo do ateísmo. Creio não ter como negar que havia essa liberdade de expressão, diante de uma sociedade muito marcada ainda pela sua formação “moral cristã” e “democrática”.

A conferência do professor Germano Coelho e os debates acirrados na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Ceará com a participação de todas as

Escolas Superiores e Faculdades evidenciavam a grande influência do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) na formação da Experiência do Serviço e Extensão Cultural da Universidade (SEC) de Recife e sua luta por uma Universidade Popular. Os debates logo surtiram efeito quando em apenas uma semana, o jornal O Povo de maio de 1962 anunciava os encontros de “Seminários de Estudos – Centro Popular” envolvendo estudantes, professores, artistas e intelectuais cearenses para criação do Centro Popular de Cultura (CPC) em Fortaleza naquele mesmo ano.

De fato, Paulo Freire guiou e foi mentor do Movimento de Cultura Popular (MCP) sob a influência do ideário pregado pelo ISEB em sua primeira gestação, a qual pregava um afastamento da política brasileira do sistema capitalista e imperialista norte-americano, por defender uma democracia igualitária e uma educação de jovens e adultos centrada nas práticas educativas dos problemas cotidianos.

Assim, para a realização desse processo educativo, seria necessário a integração de professores e alunos, tendo o apoio incondicional do reitor da Universidade Federal de Pernambuco, João Alfredo Gonçalves da Costa, ao criar o SEC com a portaria de 8 de fevereiro de 1962. Esse intelectual via nesse método educativo a possibilidade de uma revolução brasileira. Para tanto, só uma autêntica Universidade Popular seria possível sob o *Método Paulo Freire* de alfabetização de jovens e adultos de um *Sistema Paulo Freire de Educação* por etapas obter sucesso nesse intento.

A história oral, através das entrevistas e do cruzamento das fontes revelaram-me indícios e pistas, os quais foram cruzados com a documentação adquirida levando-me a acreditar inicialmente que o CPC local teria sido discutido e criado tardiamente, apenas no ano de 1963. De fato, o documento de sua criação está datado no dia 4 de outubro de 1963, tendo como relator Augusto Pontes. No entanto, com as novas fontes hemerográficas, constatei que em 1962 já havia na Universidade as discussões denominadas - *Seminário de Estudos Centro Popular para criar o Centro de Cultura* as quais envolviam professores e intelectuais como Lauro de Oliveira Lima, Evaristo Linhares, Luis Edgar Cartaxo, Letícia Parente e Luiza Teodoro, o teatrólogo, B. de Paiva e muitos secundaristas e universitários.

Lauro de Oliveira Lima, Inspetor Federal de Educação do MEC e Inspetor Seccional do Estado, irá influenciar muito outros educadores e estudiosos da educação no Estado do Ceará e no Brasil. Assim como ele, Luiza Teodoro, professora de Filosofia, de

Geografia e de História e integrante, na época, da assessoria técnica da Secretaria de Educação com suas experiências e seus conhecimentos e como professora do Departamento de História da Universidade Estadual do Ceará, irá também ganhar respeito e prestígio no meio acadêmico nos anos de 1980. Ressalto que tive a honra de ter sido seu aluno naquela universidade, marcando muito a minha formação como futuro professor de História.

Augusto Pontes, um dos participantes dos seminários de criação do CPC em Fortaleza, também foi responsável, em certo sentido, pela aproximação de alunos universitários e depois artistas ao lecionar na Universidade do Piauí e do Rio Grande do Norte com os jovens alunos artistas da Universidade Federal do Ceará. Além disso, citei a sua importância como agregador de jovens secundaristas, professores e intelectuais adeptos de uma “arte engajada”.

Não constatei na pesquisa, nas fontes orais ou hemerográficas, a existência do ISEB em Fortaleza ou mesmo a participação desses sujeitos nesse instituto. Augusto Pontes, ainda que fosse o mais velho, não teve envolvimento com o ISEB, ao menos diretamente nas fontes adquiridas. Realmente, Augusto Pontes, quando universitário, envolveu-se muito com o cinema e o teatro e, a partir desse conhecimento e dessa experiência, viajou e participou dos congressos sobre cultura popular, organizados por Carlos Estevam, Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, José Carlos Capinan, o Joel Barcellos e o grupo musical MPB-4, os quais deram origem ao Centro Popular de Cultura.

O teatro com esquetes rápidas para os cepecistas seria, naquele momento, a arte adequada à “politização” e à “conscientização do povo” e para tanto o artista envolvido com o ideário cepecista não deveria criar uma “arte pela arte”, mas uma “arte engajada”. Desses seminários e discussões nacionais, ao retornar a Fortaleza, Pontes cria o CPC com Aderbal Júnior, João Falcão, Chico Farias, Rodger Rogério, Agamenon e José Humberto.

Esse intercâmbio, essa interseção de ideias de estudantes, de professores, de intelectuais e de artistas (músicos, compositores e teatrólogos) dissiparam-se entre os centros universitários de todo o Brasil com o apoio e a aproximação do Partido Comunista Brasileiro. Pernambuco, pela sua tradição histórica de movimentos revolucionários de oposição como a Revolução Praieira de 1848, a Revolução Liberal Pernambucana de 1817 e a Confederação do Equador de 1824 (só para citar alguns) e de movimentos de esquerda naquela época

organizados pelo governador Michel Arraes, com certeza a Universidade Federal daquele Estado era o centro mais organizado do Nordeste.

O professor Germano Coelho com o SEC difundia no encontro dos estudantes cearenses não apenas as ideias do MCP, mas também propagando as ideias organizadas e revolucionárias de um setor da Igreja Católica e de seus membros da Juventude Católica e da Ação Popular na tentativa de seduzir aos seus quadros operários e camponeses através do Movimento de Educação de Base (MEB). Essas discussões políticas, religiosas e culturais nos vários setores e entidades da sociedade civil foram referências para a sociedade como um exercício de democratização pelo qual o Brasil passava antes de 1964.

Em fins dos anos de 1950 e início dos anos de 1960, fica evidente a preocupação de educadores, professores, intelectuais e instituições como a universidade e como igreja na tentativa de “conscientizar”, “politizar” o povo através da educação de jovens e adultos com o método Paulo Freire, ainda que sob um viés de “esquerda”. Os artistas de teatro e da música envolvidos nessa perspectiva irão buscar essa aproximação com o povo. Esse engajamento artístico de um teatro de esquerda foi possível com a utilização dos textos literários para encenação.

Desse modo, os sentidos corpóreos que envolvem imagens, sons e ritmos passaram a ser utilizados pelos artistas e intelectuais brasileiros nos gêneros artísticos do teatro, do cinema e da música, vivenciando uma arte engajada e via mercado, mesmo após 1964, almejavam os meios de comunicação em busca da audiência.

Foi nesse ambiente de um teatro engajado que surgiu Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha e Gianfrancesco Guarnieri, os quais conseguem com mais sucesso conciliar os textos de qualidade social e política e a arte da dramaturgia. Vianinha ficou muito mais conhecido no ambiente estudantil pela encenação de sua peça *A mais valia vai acabar...* no Rio de Janeiro em 1960, peça que dará início às discussões para o surgimento do CPC em 1961. As linguagens utilizadas que seduziam o público e um teatro massivo terão seu encontro mais conhecido historicamente com show *Opinião*, encenado em 1964, diante de um público de estudantes e intelectuais traumatizados pelo golpe dado um pouco antes.

Não à toa as memórias dos artistas cearenses de teatro remetiam a Oduvaldo Vianna Filho e a Paulo Pontes. B. de Paiva, por terem participado dos seminários promovidos pelos alunos e professores da Universidade Federal do Ceará para a criação do CPC e por este

ter sido amigo, pessoal de Vianninha. Augusto Pontes é lembrado por participar dos seminários e reuniões com o grupo fundador do CPC fora do Estado como também em Fortaleza.

Aderbal Júnior, não apenas pelo contato com esse grupo na cidade, mas também por sua participação em seminários promovidos pela universidade e por ter montado peças de Vianninha, além de ter sido o que mais se aproximou de Paulo Pontes, um dos fundadores do CPC que chegou a morar na *Terra da Luz* quando esteve aqui com a UNE-Volante. O convite havia sido feito pelo cepecista cearense Francis Vale e Antônio Carlos Coelho como amigo mais próximo do estudante e “agitador cultural”, Cláudio Pereira, com quem primeiro dividiu as ideias de Pereira de fazer em Fortaleza uma “réplica” da peça, encenada pelo teatro *Opinião*, à qual havia assistido no Rio de Janeiro.

No entanto, Antônio Carlos Coelho, por sofrer discriminação por parte dos colegas da Universidade, dispostos a fazerem uma resistência mais dura e mesmo armada, se fosse o caso, contra o regime civil militar; desprezaram os esquetes e o “teatro engajado” encenado na Universidade pelo referido estudante, como tomada de posição política menor, frente ao recrudescimento armado do regime vigente.

A música popular e a “música engajada” tiveram como ambientes de criação os lares onde os colegas encontravam-se: como a casa do professor de Física, Dedé Evangelista, a casa da mãe de Rodger Rogério, os bares, especialmente o *Bar do Anísio*, onde foram inspiradas e compostas algumas canções como *Terral* e *Beira-Mar* de Ednardo e *Mucuripe*, de Belchior e Fagner.

A Universidade, como ambiente desse fazer musical, destaca, no início dos anos de 1960, o Departamento de Física com Dedé Evangelista e o aluno Rodger Rogério, depois professor e, em fins dos anos de 1960, o Departamento de Arquitetura com Antônio José Brandão, Ricardo Bezerra, Ferreirinha e Fausto Nilo que ainda não era letrista, mas um articulador envolvido com o movimento da política estudantil.

Petrúcio Maia, ainda que não pertencesse ao Departamento de Arquitetura, compôs muitas canções com os referidos arquitetos. Os estudantes de arquitetura elencados acima se tornaram parceiros de canções de sucesso com o também estudante cearense de arquitetura da UNB, Raimundo Fagner, que com o sucesso os transformou em letristas reconhecidos e respeitados dentro e fora do Brasil.

Antônio José Brandão não apenas destacou-se como letrista, mas como idealizador da capa do disco do *I Festival de Música Aqui de 1968*, como também da capa e do cartaz de divulgação do álbum *Massafeira Livre*. Fausto Nilo ainda hoje é o grande parceiro de Raimundo Fagner.

Nesse fazer musical cearense, não se constata a preocupação com a produção de uma “canção engajada”. Geraldo Vandré, ao aportar em Fortaleza em outubro de 1966, já vinha inspirado e envolvido com a segunda vertente da Bossa Nova liderada por Carlos Lyra e Nara Leão, que de “princesinha” daquele movimento, aproximam-se do ideário cepecista compondo e cantando para peças políticas como no show *Opinião*.

Mesmo ganhando a “Viola de Ouro” com a sua canção *Disparada*, parceria com Theo de Barros, e sua palestra no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno aos integrantes do Gruta, não se percebe uma mudança estética ou musical na forma de compor dos jovens artistas cearenses. Desse viés, apenas constatei a essência do show político do grupo Cactus, mas apenas de uma Bossa Nova “tardia”, composta e executada por Rodger Rogério pertencente aquele grupo.

Na busca dessa “canção engajada”, verifiquei nas letras de algumas das canções do *I, II e III Festival da Música popular Cearense* e pelos seus títulos e gêneros musicais elencados em jornais: samba-canção, romântico, bolero e valsa pouca evidência de engajamento político por parte daquelas. Seus títulos apresentam indícios, assim com as suas letras não evidenciam preocupação com a política, e, sim, parecem se aproximar mais com a valorização da natureza, do amor, do trabalho, da pátria dentre outros como constatei nos nomes das canções: *Cantiga de Pedreira, João Maria e Mar, Desperta Fortaleza, Ah, se o passado voltasse, Vai Pescador, Desilusão, Terra Minha, Dragão do Mar, Terra da Criança*, só para citar algumas.

No *IV Festival da Música Popular do Ceará*, realizado no ano de 1968, no qual o secundarista Raimundo Fagner classificou-se em primeiro lugar decidindo-se a carreira artística com a canção *Nada Sou* em parceria com Marcus Francisco, também não constatei nas letras um “engajamento político”, eis alguns dos nomes das referidas canções: *A Canção de estar Sozinho, Cai o Pano, Desafio Nordestino, Não Vá Embora, Amor, O Samba, Reflexão, Canto do Ceará, Diálogo de um Amor Cantante, Espacial*, dentre outras. Belchior, assim como Fagner, a partir desse festival, decidiu-se pela carreira de artista.

As canções que constam no disco do *I Festival de Música Aqui* apenas Citroën de Sérgio Pinheiro traz um caráter sarcástico em relação ao comportamento social, mas as outras onze não trazem essa não preocupação do fazer musical como “arte política”. Pude constatar esse viés político em algumas canções com alguns desses artistas famosos como, por exemplo, nas canções: *Cavalo Ferro*, de Ricardo Bezerra e Fagner, *Retrato Marrom*, de Fausto Nilo e Rodger Rogério e *Além do Cansaço*, de Brandão e Petrucio Maia, ambas gravadas por Raimundo Fagner e *Pavão Misterioso*, *Berro* e *Araguaia*, todas compostas e gravadas por Ednardo.

Percebe-se, pois, que as discussões acirradas entre músicos, maestros e compositores sobre dependência cultural, “nacional”, “popular”, consciência e entendimento do povo que ficaram históricas ainda nas discussões dos anos de 1940 com Camargo Guarnieri e Hanns Joachin Koellreutter, depois foram apropriadas, em certo sentido, por maestros, compositores e artistas da esquerda nos anos de 1950 e de 1960, especialmente pelos cepecistas. Todavia, percebe-se que os compositores e artistas cearenses ligados aos cepecistas não assimilaram ou incorporaram bem esse fazer musical político, mas o fizeram de forma isolada e “tardia”. Percebe-se que a assimilação aconteceu no âmbito do teatro local sofrendo severas críticas do teatro tradicional.

Criam-se, no início dos anos 1960, pelas interfaces com pensamentos europeus difundidos por intelectuais do ISEB e do Partido Comunista Brasileiro, em setores da “esquerda”, um ambiente intelectual, especialmente nas universidades, um sentimento muito forte - até 1968 - de brasilidade revolucionária e de uma “arte engajada”, sobretudo no teatro e na música. Noto, por outro lado, que as obras desses intelectuais e artistas, os quais compartilhavam desse sentimento de uma “nacional” e “popular” eram, no entanto, diferenciadas, não havendo identidade total entre elas e que se revelavam por vezes rivais entre si.

Após o ano de 1968 e o recrudescimento do regime civil-militar com o Ato Institucional nº 5 e a reação de setores da esquerda com a guerrilha urbana e rural, muitos desses alunos, professores e artistas buscam a universidade como “porto seguro” na busca de “salário” e “emprego seguro”. A Universidade Federal do Ceará e a Universidade de Brasília passaram, então, a ser o ponto de encontro desses jovens, possibilitando-lhes novas experiências e formações acadêmicas como professores e artistas. Estas deram sentido as suas vidas, ainda que alguns, como Rodger Rogério, tenham sofrido discriminação, tanto no

Departamento de Física da UFC, como na USP, por exercer não apenas o ofício de professor, mas por ser ainda compositor e cantor apresentando-se em shows.

Mesmo sofrendo discriminação por sua condição social de músico, Rodger Rogério gravou com Ednardo e Teti o álbum meu *Corpo Minha Embalagem Todo Gasto Na Viagem*, depois seguiu carreira solo gravando outros discos, logo desistiu do mercado fonográfico e retomou o ofício de professor ideias no Departamento de Física UFC no qual se aposentou.

Após a morte do jornalista Vladimir Herzog no ano de 1975, nas dependências da Operação Bandeirantes (Oban), em São Paulo e a reação da sociedade civil organizada, inicia-se um processo de “abertura política” do regime civil-militar, favorecendo, em certo sentido, um novo impulso criativo da MPB. Raimundo Fagner e Belchior, oriundos dos festivais, consolidam-se no mercado fonográfico e tornam-se, de certa forma, “monstros sagrados” da “nova canção” brasileira do momento.

A década de 1970 demarca o reconhecimento da MPB na hierarquia cultural, mesmo sem que houvesse um compartilhamento de todos os setores do ambiente acadêmico e de intelectuais, a música conseguia consolidar-se e ter um “público fixo”, o que não acontecia com o cinema e o teatro. Com o estatuto e a institucionalização da MPB, esta passou a ter influência direta na sociedade e na hierarquia cultural e musical do país, especialmente no ambiente universitário e intelectual.

No entanto, percebo que o processo de modernização da sociedade conservadora tratou de profissionalizar e de institucionalizar o ambiente artístico e intelectual, afastando-a do compromisso com a busca da “consciência popular” de uma arte “nacional” e “popular” em busca do sucesso, esgotando-se o sentimento dessa vertente, seduzindo-os e convertendo-os à ideologia da indústria fonográfica e cultural.

Enquanto isso, em Fortaleza, os festivais do Jovem Compositor Cearense, realizados a partir do ano de 1978, revelaram outros artistas, mas que não tinham mais essa aproximação como a Universidade como Lúcio Ricardo, Régis e Rogério Soares, Mona Gadelha, Chico Pio, Wagner Costa (Taso Costa), Calé Alencar dentre outros. Esses jovens artistas integraram o projeto ou evento *Massafeira Livre* que envolvia música, teatro, artes plásticas, cinema e exposições sendo considerado, na memória dos artistas cearenses, o mais

importante por congregar tantos artistas em um só evento e pela gravação de um álbum duplo no Rio de Janeiro.

A despeito das vaidades e intrigas, esses alunos, professores, artistas e intelectuais, como Augusto Pontes, Rodger Rogério, Fausto Nilo, Ricardo Bezerra, Belchior, Fagner, Ednardo, Cláudio Pereira, Oswald Barroso e outros, estiveram envolvidos, de uma maneira ou de outra, em quase todos os movimentos dos anos de 1960 e de 1970 que se referiam ao Gruta, ao Cactus, ao teatro, à música, aos festivais de música na cidade de Fortaleza e ao *Massaferia Livre*.

O caso de Augusto Pontes é emblemático, visto que participou literalmente de todos os eventos elencados no decorrer da pesquisa como da criação do CPC, filiado ao Partido Comunista, como escritor de esquetes, de peças de teatro e diretor, diretor de rádio, organizador de festivais, professor universitário, organizador de caravanas culturais, organizador e idealizador, com o cantor e compositor Ednardo, do *Massafeira Livre*, e organizador e idealizador com Raimundo Fagner e Ricardo Bezerra do álbum-revista *Soro*, que significa Orós ao contrário.

Fagner, como “monstro sagrado” e Ednardo, como artista consolidado na MPB, voltam com fama e poder a Fortaleza. Cada qual a seu modo idealizam projetos artísticos. Raimundo Fagner revelava-se para a CBS um grande descobridor de artistas, passando a dirigir o selo Epic. Inclusive, no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, o nome da gravadora CBS passou a ser ironicamente chamado, por artistas e jornalistas, de *Cearenses Bem Sucedidos*, tamanho o sucesso que faziam os três Fagner, Belchior e Ednardo.

Fagner cria o projeto de um álbum-revista chamado de *Soro* e Ednardo o evento cultural *Massafeira Livre*. Quando eram pré-adolescentes e vizinhos, sendo Ednardo o mais velho, segurava a mão de Fagner para atravessá-lo ao se dirigirem para a escola do pai de Ednardo; mais tarde, se tornam famosos e, diante dos interesses, orgulho e vaidade, visivelmente provocam uma espécie de mal-estar entre os artistas, levando-os a intrigas e a descontentamentos, inclusive ainda hoje mal resolvido. De um jeito ou de outro, os álbuns foram gravados e considerados históricos para a música brasileira.

Ao analisar, no decorrer da pesquisa, suas formações e práticas educativas, o fazer artístico - no teatro ou na música - a formação acadêmica, a atuação no magistério e suas

atuações como artistas constato interfaces importantes. Em verdade, nas trajetórias dos sujeitos elencados nesta tese percebo muito mais congruências do que incongruências.

No teatro, destacaram-se Aderbal Freire-Filho, Augusto Pontes, Antônio Carlos Coelho, B. de Paiva e Oswald Barroso. Todos nasceram em Fortaleza com exceção de Antônio Carlos Coelho que é oriundo de Massapê, interior do Ceará. Augusto Pontes e Antônio Carlos Coelho foram alunos do Liceu do Ceará e os outros estudaram em escolas particulares que eram referências na formação para o exame de admissão, ou seja, tiveram boas formações com exceção de B. de Paiva. De todos esses nomes, apenas B. de Paiva não estudou na Universidade, mas todos acabaram ocupando cargos importantes em suas trajetórias.

Na música, também se constata muito mais congruências entre os sujeitos entrevistados. Todos eles nasceram em Fortaleza, apenas Fausto Nilo nasceu em Quixeramobim, interior do Ceará. De modo geral são filhos de agricultores e comerciantes com exceção de Rodger Rogério cujo pai era aviador. Fausto Nilo e Rodger Rogério estudaram no Liceu do Ceará e Marcos Vale e Fagner em escolas particulares de referência ainda hoje na cidade. Todos cursaram a Universidade Federal do Ceará, apenas Fagner a UNB. Dedé Evangelista, Marcos Vale e Rodger Rogério tornaram-se professores da Universidade Federal do Ceará e Fausto Nilo chegou a lecionar na referida Universidade, mas Fagner nunca lecionou. Cada um a sua maneira tiveram e têm destaque no meio artístico e cultural na cidade de Fortaleza.

De minha parte, creio que o método da prosopografia favoreceu-me o entendimento da trajetória desses alunos, professores, artistas e intelectuais e suas práticas educativas (o saber formal) e a experiência na articulação política e na arte. Considero a universidade a grande potencializadora de seus equipamentos de debates, de encontros e de produção artística desses sujeitos, principalmente, quando com outros centros universitários se articulava, refletia e se produzia sobre a realidade local e nacional como ainda hoje o fazem com exceção dos que nos deixaram.

A exegese das reminiscências, à época, estudantes, professores e candidatos a artistas fornecem elementos importantes para justificar o objeto da tese. Espero que a pesquisa tenha contribuído para o conhecimento temporário do objeto em questão e que a quilha da ciência histórica corte as ondas do vai e vem da dinâmica da História.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. R. M. **Música e Jornalismo**: Diário de São Paulo. São Paulo: Huicitec: Edusp, 1993.

ARAÚJO, P. C. **Eu Não Sou Cachorro, Não**: música popular cafona e a ditadura militar. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

AZEVEDO, S. **Breve História da Padaria Espiritual**. Fortaleza: Edições UFC, 2011.

BEZERRA, A.; BRANDÃO, C. R. (Org.) **A Questão Política da Educação Popular**. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BORGES, M. **Os Sonhos não Envelhecem**: Histórias do Clube da Esquina. 2. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

BHABHA, H. K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRANDÃO, C. R. (Orgs). **A Questão Política da Educação Popular**. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BRANDÃO, A. C.; DUARTE, M. F. **Movimentos Culturais de Juventude**. São Paulo: Editora Moderna, 1990.

CALLADO, C. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

CARDOSO, G. P. **Padaria Espiritual**: biscoito fino e travoso. 2. ed. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

CARVALHO, G. **O Ceará de Ednardo**. Fortaleza: Secretaria de Cultura, 1990.

CARVALHO, J. M. **A Formação das Almas**: o imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, W. **No Tom da Canção Cearense**: do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979).

CASTRO, J. L. **Martins Filho de Corpo Inteiro**. In: MENEZES NETO, P. E. (Org). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2004, p. 190.

CAVALCANTE, M. J. M. **João Hippolyto de Azevedo e Sá: O Espírito da Reforma Educacional de 1922 no Ceará**. Fortaleza: UFC Edições, 2000.

CERTEAU, M. **A Escrita da História**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CHIAVENATO, J. J. **O Golpe de 64 e a Ditadura Militar**. SP: Moderna, 2004.

CONTIER, A. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 18, 1998.

\_\_\_\_\_. Memória, História e Poder: A sacralização do Nacional e do Popular na Música (1920-50). In: **Revista de Música**, São Paulo (1). 5-36, maio 1991.

\_\_\_\_\_. **O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (os anos 60)**. Revista Brasileira de História. São Paulo: vol. 18, nº 35, 1998.

COSTA, M. F. **Didascália: anais do teatro cearense**. Fortaleza: Casa da memória Equatorial, 2007.

DEWEY, J. **Vida e Educação**. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos [Rio de Janeiro]:Fundação Nacional de Material Escolar, 1978.

ELIAS, N. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FAVARETTO, C. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

FAVARETO, O. (Org). **Cultura Popular, Educação Popular: memória dos anos 60**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

FENTRESS, J.; WICKHAM, C. **Memória Social: novas perspectivas sobre o passado**. Lisboa: Editorial Teorema, 1992.

FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Orgs). **Usos & Abusos da história oral**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p. 12.

FERREIRA, T. M. T. B.C. X Encontro Regional de História, ANPUH-RJ. **História e Biografias**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002.

FONSECA, S. G. **Caminhos da História Ensinada**. Campinas: Papyrus, 1993.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. 17. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 30. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREYRE, G. **Sobrados e Mocambos**. 15. ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

FURTADO FILHO, J. E.; RIOS, K. S. (Orgs). **Em Tempo: História, Memória e Educação**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2008.

GIDDENS, A. **Sociologia**. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2005.

GIL, G. **Gilberto Gil: todas as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GINZBURG, C. **Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. 13ª reimpressão. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GORENDER, J. **Combate nas Trevas – A Esquerda Brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

GRAMISCI, A. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

\_\_\_\_\_. **Cadernos do Cárcere. Os Intelectuais. O Princípio Educativo. Jornalismo**. Volume 2. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, S. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais.** (Org) Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOMEM, W. **História de Canções: Chico Buarque/ Wagner Homem.** São Paulo: Leya, 2009.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil.** 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JACOBY, R. **Os Últimos Intelectuais: a cultura americana na era da academia.** São Paulo: trajetória Cultural, Edusp: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

KONDER, L. **História das ideias Socialistas nos Brasil.** São Paulo: Expressão Popular, 2003.

LENHARO, A. **Nazismo: O triunfo da Vontade.** 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LIMA, L. O. **A Escola Secundária Moderna.** 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Culturas S.A, 1967.

\_\_\_\_\_. **O Impasse na Educação.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1969.

LIPOVETSKY, G. **A Era do Vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo.** Lisboa: Relógio D'Água, 1989.

MARTINS FILHO, A. **Memórias – maturidade por Antônio Martins Filho.** Fortaleza: Imprensa Universitária, UFC, 1997.

MANFREDI, S. M. **A Questão Política da Educação Popular.** 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MAINWARING, S. **Igreja Católica e Política no Brasil (1916-1985).** São Paulo: Brasiliense, 2004.

MELLO, Z. H. **A Era dos Festivais: uma parábola.** São Paulo: Editora 34, 2003.

MENEZES NETO, P. E. **Martins Filho de Corpo Inteiro.** Fortaleza: Imprensa Universitária, 2004.

MICELI, S. **Intelectuais e a Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. Rio de Janeiro – São Paulo: DIFEL, 1979.

\_\_\_\_\_. **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

MOTTA, N. **Noites Tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NAPOLITANO, M. **Seguindo a Canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

\_\_\_\_\_. **A Arte Engajada e seus Públicos** (1955-1968). Estudos Históricos, 28, 2001.

NAVA, P. **Baú de Ossos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

OLIVEIRA, V. C. **Massafeira-Livre** - “entre a algazarra criativa e a marmota do mormaço”. Monografia (Bacharel em Comunicação Social). Universidade Federal do Ceará: Fortaleza, 2000.

ORTIZ, R. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Moderna Tradição Brasileira**: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PINSKY, J. et al. **História da América Através de Textos**. São Paulo: Contexto, 1994. textos e documentos, v.4.

PÉCAUT, D. **Os Intelectuais e a Política no Brasil**. São Paulo: Ática, 1990.

PINTO, P. R. **A Pré-História da Universidade no Ceará**. Fortaleza: edições Demócrito Rocha, 2005.

PORTELLI, A. **Toscana, 29 de junho de 1944**: mito, política, luto e senso comum.

\_\_\_\_\_. **História Oral Como Gênero**. Projeto História, São Paulo, 2001.

RAMALHO, B. E. P. **Foi Assim!** O Movimento Estudantil no Ceará (1928-1968). Rio-São Paulo – Fortaleza: ABC Editorial, 2002.

RICCEUR, P. **A Memória, a história, o esquecimento.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIDENTI, M. **Em Busca do Povo Brasileiro:** artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Ed Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **O Fantasma da Revolução Brasileira.** São Paulo: Unesp, 1993

RODRIGUES, R. M. **Os intelectuais.** Fortaleza: Edições UFC, 2013.

ROMANELLI, O. O. **História da Educação no Brasil.** 35. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

SAMUEL, R. **Teatros de Memória.** Projeto História. São Paulo, vol., 14, 1997.

SAVIANI, D. **Política e Educação no Brasil:** o papel do Congresso Nacional na legislação do ensino. 6. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. **A Canção no Tempo** – 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1998.

SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H. Maria B.; COSTA, V. M. R. **Tempos de Capanema.** São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SOUSA, S.; GONÇALVES, A. (Orgs). **Uma Nova História do Ceará.** 4. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007.

THOMPSON, E.P. **A Miséria da Teoria:** ou um planetário de erros – uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

TEDESCO, J. C. **O Novo Pacto Educativo.** Educação, competitividade e cidadania na sociedade moderna. Vila Nova de Gaia/PT, Fundação Manuel Leão, 2000.

TOLEDO, C. N. **ISEB: Fábricas de Ideologia.** São Paulo: Editora Ática, 1977.

VELOSO, C. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VEYNE, P. **Como se escreve a história:** Foucault revoluciona a história. 4. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

ZERNER, H. A Arte. In: **História:** LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: Novas Abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S.A., 1995.

## JORNAIS

ALMEIDA, L. Festival Mostra Paineis da Música Cearense. **Diário do Nordeste**. Caderno 3, Fortaleza, 1993, p. 4

A MARMOTA do mormaço. **O Povo**. Fortaleza, 13 mar.1999, p. 5B.

CARVALHO, E. Massafeira – 20 anos depois. **O Povo**. Vida & Arte. Fortaleza, 13 mar. 1999. Disponível em: [www.ednardo.art.br](http://www.ednardo.art.br). Acessado em: 30 mai. 2014.

COM ESSA reunião estética tentavam atingir objetivos mais populares, somando-se dois veículos de comunicação: um disco e uma revista. **A Tribuna**. Vitória, 12 dez. 1979, p.16.

CONVERSANDO sobre a Padaria Espiritual. **Jornal do Brasil**. São Paulo, 1980, p.6.

DITADURA – “Massafeira” sofreu repressão do COE. **Diário do Nordeste**. Fortaleza, 23 dez. 2004, p. 1.

DUELO no Meio da Feira. **O Povo**. Vida & Arte – cultura. Fortaleza, 26 abril. 2009, p. 6.

ELE nasceu em Fortaleza, no dia 6 de novembro de 1932. **Jornal de Brasília**. Brasília, 26 maio. 2005, p.1

ELIMINATÓRIAS do “Festival Aqui” amanhã. **Gazeta de Notícias**. 9 dez. 1968, p. 11-12.

FESTIVAL de Compositores. **Gazeta de Notícias**. Fortaleza, 19 nov.1966, p.9.

XIV Festival de Música Popular de Camocim. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 14 jul. 2003, p.4.

GERALDO Vandrê em Fortaleza. **Gazeta de Notícias**. Fortaleza, 16 out.1966, p.1.

MANERA FruFru 30 anos. Histórias-fantasia. **O Povo**. Vida & Arte, Fortaleza, 01 jun. 2003, p.16.

MASSAFEIRA Livre – comemorações 30 anos. **O Povo**. Fortaleza, 15 jun. 2008, p. 23.

NO SHOW do MAM o artista voou para os braços do público e consolidou a sua carreira. **O Globo**. Rio de Janeiro, 3 mai. 1977, p. 8

NUNES, H. Artes Plásticas: Um artista humano. **Diário do Nordeste**. Caderno 3, 17 jun. 2008, p.6.

O INCÊNDIO que destruiu o Cine Magestic, na Praça do Ferreira, na madrugada de 1º de janeiro de 1968 foi um sinal dos tempos de violência que viviam. **O POVO**, 10 maio. 1998, p. 9

O GRUPO “Cacto” conjunto de vanguarda da bossa nova em nossa terra, gravará este mês na ORGACINE, patrocinando a gravação o Sr. José Gurgel. **Gazeta de Notícias**, GN estudantil. Fortaleza, 17 nov. 1965, p.7.

OLIVEIRA. V. C. **Massafeira-Livre** – “entre a algazarra criativa e a marmota do mormaço”. Monografia apresentada ao Departamento de Comunicação Social e Biblioteconomia como requisito para a obtenção do Bacharel em Comunicação Social. Fortaleza, 2000. In: **O Povo**. Fortaleza, p.6B, 22 mar. 1999, p. 64.

O PROFESSOR Germano Coelho, um dos dirigentes do Movimento de Cultura Popular de Recife, professor e sociólogo da Faculdade de Direito e líder Católico de Pernambuco realizará, na Faculdade de Direito, a Semana de Estudos Sociais. **O POVO**, Fortaleza, 9 mai. 1961, p.2.

OSWALD Barroso: Um autor em busca do encantamento. **O Povo**. Vida & Arte Cultura, 22 set. 2013, p. 3.

PAIVA, B de. Vida dedicada ao teatro. **Jornal do Brasil**. São Paulo, 26 maio. 2005, p.1

PESSOAS em geral dizem frases desse tipo: não sei como é que você B. de Paiva (...) um cara que tem toda cabeça voltada para, para as coisas... você ficou [do lado do] governo autoritário.. ou rapaz tu serviste a ditadura!!!. **Correio Brasiliense**. Brasília, 7 fev. 2006, p.1.

PUNIÇÃO, Passeata e Cultura – aula inaugural. **O Povo**, 10 maio. 1968, p. 11.

SEMINÁRIO de Estudos Centro Popular para criar o Centro de Cultura. **O Povo**, Fortaleza, 15 maio. 1962, p.6.

SABIA-SE que para Fagner, Belchior e Ednardo, principalmente para Ednardo, estava reservado o clímax do espetáculo. **O Povo**. Fortaleza, 16 mar. 1999, p.6B.

UMA NOITE de muitas vitórias. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 15 jun. 2011, p. 1.

## **DOCUMENTOS**

DOCUMENTO do DOPS. **23º Batalhão de Caçadores**, Fortaleza, 13 maio. 1964.

ESCOLA de Música foi um dos principais eixos na modernização da Universidade Federal da Bahia. Sua fundação ocorreu em 1954, durante a gestão revolucionária do reitor Edgard Santos. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/avant-garde-na-bahia/musica>. Acessado em: 2 abr. 2014

LIMA, L. O. **Termo de Perguntas ao Indiciado**. 23º Batalhão de Caçadores, Fortaleza, 20 abril. 1964, p.1.

**MINISTÉRIO da Guerra, IV Exército – 10º RM, 23º BTL de Caçadores**. Hugo Hortêncio de Alencar, Ten. Col. Encarregado do IPM. 22 de abril de 1964.

PONTES, A. **Documento de Formalização do CPC**. Associação 64/68 Anistia. Fortaleza, 4 out. 1963.

PINTO, M. **Depoimento à Comissão de Anistia do Ceará**. Associação 64/68. Fortaleza, 2008, p. 1-2.

VIEIRA, L. T. **Termo de Inquirição de Testemunha**. 23º Batalhão de Caçadores, 27 abril. 1964.

## **DOCUMENTÁRIO:**

MORAES, T.; ALENCAR, M. **Sol: caminhando contra o vento**. Rio de Janeiro, 2006. DVD.

PALMEIRA, V. Depoimento sobre o ano de 1968, juventude e o AI-5. In: MORAES, T.; ALENCAR, M. **Sol: caminhando contra o vento**. Rio de Janeiro, 2006. DVD.

## ENTREVISTAS

ALBUQUERQUE, Pedro. Entrevista feita com **Pedro Albuquerque**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, fev. 2012.

ALENCAR, Calé. Entrevista feita com **Calé Alencar**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, fev. 2005.

AUGUSTO, Nelson. Entrevista feita com **Nelson Augusto** na Rádio Universitária. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, fev. 2005.

BARROSO, Oswald. Entrevista feita com **Oswald Barroso** no Theatro José de Alencar. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, jan. 2009.

BELCHIOR. Entrevista feita com **Belchior**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, abril. 2004.

BEZERRA, Ricardo. Entrevista feita com **Ricardo Bezerra**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, jul. 2004.

COELHO, Antônio Carlos. Entrevista feita com **Antônio Carlos Coelho** em sua residência. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, mar. 2009.

D'ALVA, Stela. Entrevista feita com **D'Alva Stela** em sua residência. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, fev. 2006.

DUARTE JÚNIOR, Romeu. Entrevista feita com **Romeu Duarte Júnior**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro por e-mail. Fortaleza, jul. 2008.

EVANGELISTA, Dedé. Entrevista feita com **Dedé Evangelista**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, jul. 2004.

EDNARDO. Entrevista feita com **Ednardo**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em um hotel. Fortaleza, mar. 2003.

EDNARDO. Entrevista feita com **Ednardo**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro por e-mail. Fortaleza, out. 2011.

FAGNER. Entrevista feita com **Raimundo Fagner**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, ago. 2003.

FAGNER, Entrevista feita com **Raimundo Fagner**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, fev. 2008.

FAGNER. Entrevista feita com **Raimundo Fagner**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua casa de praia. Fortaleza, fev. 2008, p. 10.

FAUSTO NILO. Entrevista feita com **Fausto Nilo**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, jul. 2002.

FAUSTO NILO. Entrevista feita com **Fausto Nilo** em seu escritório. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, maio. 2012.

FREIRE-FILHO, Aderbal. Entrevista com Aderbal Freire-Filho em sua residência. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, jan. 2003.

LIMA, Lauro Henrique de Oliveira. Entrevista feita com **Lauro Henrique de Oliveira Lima**. Entrevista concedida pelo filho de Lauro de Oliveira Lima realizada em seu colégio. Fortaleza, nov. 2012.

LANDIM, Teoberto. Entrevista feita com **Teoberto Landim**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, maio. 2013.

MAGALHÃES, Luisinho. Entrevista feita com **Luisinho Magalhães**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, set. 2004, p. 14.

PONTES, Augusto. Entrevista feita com **Augusto Pontes**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, mar. 2003.

PEREIRA, Cláudio. Entrevista feita com **Cláudio Pereira**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro no Centro Dragão de Cultura. Fortaleza, fev. 2003.

PIO, Chico. Entrevista feita com **Chico Pio**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em um restaurante. Fortaleza, set. 2004.

PONTES, Augusto. Entrevista feita com **Augusto Pontes**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, out. 2004.

RICARDO, Lúcio. Entrevista feita com **Lúcio Ricardo**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em uma tabacaria da Praia de Iracema. Fortaleza, fev. 2005.

ROGÉRIO, Rodger. Entrevista feita com **Rodger Rogério** em sua residência. Entrevista concedida Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, jun. 2002.

ROGÉRIO, Rodger. Entrevista feita com **Rodger Rogério**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, set. 2004.

ROGÉRIO, Rodger. Entrevista feita com **Rodger Rogério**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro em sua residência. Fortaleza, mar. 2009.

SERRA AZUL, Helena. Entrevista feita com **Helena Serra Azul**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, mar. 2012.

SOARES, Régis e Rogério. Entrevista com **Régis e Rogério**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, set. 2004.

VALE, Francis. Entrevista feita com **Francis Vale**. Entrevista concedida a Wagner José Silva de Castro. Fortaleza, set. 2003.

## FONOGRÁFICAS

CASTRO, Wagner José Silva de; PIO, Chico. Outra Saudade. XIV Festival de Música Popular de Camocim. Camocim-CE, 2002. In: **Chico Pio**. Fortaleza: Estúdio Ararena, 2010. CD, faixa 16.

CASTRO, Wagner José Silva de; PIO, Chico. Passeata. In: **Festival de MPB Nossa Voz Nossa Vez**. Fortaleza: BNB Clube – CEARTE, 1983, 2ª semifinal, 4ª canção.

EDNARDO. Romance do pavão misteriozo. In: **Ednardo**. Rio de Janeiro: RCA, 1974. LP, faixa 1.

EDNARDO. Dorothy Lamour. In: **Ednardo** - Romance do pavão misteriozo. Rio de Janeiro: RCA, 1974. LP, faixa 6.

EDNARDO. Artigo 26. In: **Berro**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1976. LP, faixa 2.

EDNARDO. Berro. In: **Do boi só se perde o berro**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1976. LP, faixa 1.

EDNARDO. Padaria Espiritual. In: **EDNARDO**. Berro. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1976. LP, faixa 9

EDNARDO. Cauim. In: **Cauim**. Rio de Janeiro: WEA/Warner, 1978. LP, faixa 7.

EDNARDO. **Massafeira**: álbum coletivo. Rio de Janeiro: CBS, 1980. LP.

EDNARDO. Reizado. In: **Massafeira**: álbum coletivo. Rio de Janeiro: CBS, 1980. Disco 2, lado B, faixa 6.

EDANRDO. Senhor Doutor. In: **Massafeira**: álbum coletivo. Rio de Janeiro: CBS, 1980. Disco1, lado B, faixa 6.

FAGNER. Sina. In: **Manera fru fru, manera**. São Paulo: Philips, 1973. LP. lado A, faixa 4.

FAGNER. Retrato Marrom. In: **Ave Noturna**. São Paulo: Continental, 1975. LP, faixa 8.

FAGNER. **Soro**. Rio de Janeiro: CBC, 1979. LP.

FREIRE-FILHO, Aderbal (Org.). **I Festival de Música Popular Aqui**. Fortaleza: ORGACINE, 1968. LP.

**ANEXOS**

**ANEXO A – ARTISTAS PARTICIPANTES DO MASSAFEIRA LIVRE.**

<b>NOME</b>	<b>ARTÍSTICO</b>	<b>ÁREA</b>	<b>ESPECIALIDADE</b>
Abdoral Jamacaru	Abdoral Jamacarú	Música	Compositor/Cantor (Cariri)
Alano Aguiar de Freitas Guimarães	Alano de Freitas	Música/Artes Plásticas	Compositor/Artista Plástico
Amélia Cláudia Colares	Amelinha	Música	Cantora
Ana Lourdes Miranda Fonteles	Ana Fonteles	Música	Cantora (Piauí)
Ana Meire da Silva Rebouças	Ana Meire	Teatro	Atriz
Ângela Maria Bessa Linhares	Ângela Linhares	Música	Compositora/Cantora
Francisco Augusto Pontes	Augusto Pontes	Música/Letras	Compositor/Letrista
B.C. Neto	B. C. Neto	Artes Plásticas/Literatura	(Cariri)
Antônio Carlos Belchior	Belchior	Música	Compositor/Cantor
Josely Guimarães Barbosa	Bob	Dança	Dança Popular
Jackson Bantim	Bola	Fotografia/Cinema	Regional (Cariri)
Antonio José Soares Brandão	Brandão	Música/Artes plásticas	Compositor/Poeta/Desenhos
Caio Silvio Braz Peixoto da Silva	Caio Silvio	Música	Compositor
Carlos Alberto Alencar da Silva	Cale Alencar	Música	Compositor/Cantor
Calvet	Calvet	Música	Músico-Percussão
Carlos Patriolino Filho	Carlos Patriolino	Música	Músico-Bandolim/Violão

Oliveira	Cego Oliveira	Músico	Cantador de Rabeca (Cariri)
Francisco Pio Napoleão	Chico Pio	Música	Compositor/Cantor
Cícera	Cícera do Barro Cru	Artes Plásticas	Esculturas em Barro (Cariri)
Wilson Cirino	Cirino	Música	Compositor/Cantor
Climério de Sousa Ferreira	Climério	Música/Literatura	Compositor/Poeta (Piauí)
José Domingos de Moraes	Dominguinhos	Música	Compositor/Cantor (Pernambuco)
José Eduardo Praciano Serra	Dudu Praciano	Organização Produção	Produtor Executivo
José Ednardo Soares Costa Sousa	Ednardo	Música	Compositor/Cantor
Emerson Monteiro	Emerson Monteiro	Fotografia	Regional (Cariri)
Eugenio Leandro Costa	Eugenio Leandro	Música	Compositor/Cantor
Eurico Bivar	Eurico Bivar	Artes Plásticas	Poesia Corpórea Ilustrada
Ezildo Luiz Américo de Souza	Ezildo	Cinema	Curta Metragem
Raimundo Fagner Candido Lopes	Fagner	Música	Compositor/Cantor
Fátima Girão	Fátima girão	Literatura	Poesia
Fausto Nilo Costa Junior	Fausto Nilo	Musica	Compositor/Letrista
Fernando Costa	Fernando Costa	Teatro/Literatura	Ator/Poesia
Francisco José Ferreira Gomes Filho	Ferreirinha	Música	Compositor
Francis Vale	Francis Vale	Organização Produção	Produtor Executivo
Gentil Barreira Neto	Gentil Barreira	Fotografia	Geral/Artística/Regional

Geraldo Urano	Geraldo Urano	Literatura	Poesia (Cariri)
Gerardo Gondim Saraiva Filho	Gerardo Gondim	Música	Músico-Guitarra/Bandolim
Germano Braga	Germano	Teatro	Ator
Gilberto Oliveira Cardoso	Gilberto Cardoso	Artes Plásticas	Desenho a Lápis
Graccho Silvio Braz Peixoto da Silva	Graccho Silvio	Musica	Compositor/Cantor
Luiz Carlos Franco Tolentino	Ife	Musica	Músico-Contra Baixo
Grupo (6 pessoas)	Irmãos Aniceto	Musica	Banda de Pífaros (Cariri)
César Gabrielle	Itamar do Mar	Artes Plásticas	Primitivos Regionais
Ivan Alencar	Ivan Alencar	Literatura	Poesia (Cariri)
Jabuti	Jabuti	Musica	Músico-Violão
Jader de Menezes	Jader de Menezes	Literatura	Poesia
Jorge Mello	Jorge Mello	Musica	Compositor/Cantor
José Nilton Matos	José Nilton	Artes Plásticas	Primitivos Regionais
Lázaro José de Paula Gonçalves	Lázaro	Musica	Músico Contra Baixo
Lúcio Ricardo Moura Andrade	Lucio Ricardo	Musica	Compositor/cantor/Banda perfume Azul
Luiz José	Luiz José	Fotografia	Regional (Cariri)
Luiz Miguel Caldas da Silveira	Luiz Miguel	Musica	Musico-Contra Baixo
José	Maestro Zequinha	Musica	Maestro Arranjador
Manassés Lourenço de Sousa	Manasses	Musica	Musico-Viola 12/Guitarra/Cavaquinho

Márcio Catunda Gerreira Gomes	Márcio Catunda	Literatura	Poesia Corpórea Ilustrada
Marcos Antonio da Silva	Marcos Tim	Musica/Teatro	Compositor/cantor
Maria de Lourdes Costa Bomfim	Maria de Lourdes	Culinária	Comidas típicas
Marta Maria Candido Lopes	Marta Lopes	Musica	Cantora
Noza	Mestre Noza	Artes plásticas	Xilogravuras (Cariri)
‘Simone Alexandre Gadelha	Mona Gadelha	Musica	Compositora/Cantora
Jairo Mozart Pereira	Mozart	Musica	Compositor (Paraíba)
Nino	Nino	Artes plásticas	Regional (Cariri)
Oswald Barroso	Oswald barroso	Literatura	Poesia/Cordel
Eugenio Pacheli Jamacaru	Pachelli jamacaru	Musica	Compositor/Cantor (Cariri)
Antonio Gonçalves da Silva	Patativa do Assaré	Literatura	Poesia/ Cordel (Cariri)
Paula	Paula	Dança	Dança Popular
Paula Feitosa Dias	Paula Feitosa	Teatro	Atriz
Paulo Aécio Morais Lima	Paulo Aécio	Artesanato	Opular
Paulo	Paulo Batera	Musica	Musico-Baterista
Salvino petrucio Mesquita Maia	Petrucio Maia	Musica	Compositor/Arranjador/Letrista
Regina Colea Pinheiro Granja	Regina Coelo	Teatro	Atriz
Regina Lúcia Feitosa Dias	Regina Lucia	Teatro	Atriz
Francisco Regis Soares Costa Sousa	Regis Soares	Musica	Compositor/Cantor

José Renato Gimenes das neves	Renato Neves	Musica	Musico-Flautista
Ricardo Bezerra	Ricardo Bezerra	Musica	Compositor
Ricardo Marcelo	Ricardo Marcelo	Teatro	Ator
Rodger Franco Rogério	Rodger Rogério	Musica	Compositor/Cantor
Rogaciano Leite filho	Rogaciano Leite	Literatura	Poesia
Rogério Alencar Rafael	Rogério Crato	Organização Produção	Produtor Executivo
Francisco Rogério Soares Costa Sousa	Rogério Soares	Musica	Compositor/Cantor
Ronald Carvalho Correia Lima	Ronald	Musica	Musico-Banda Perfume Azul
Rosane Maria Limaverde Costa	Rasane Limaverde	Teatro	Direção Teatro
Antonio Rosember de Moura	Rosemberg Cariry	Cinema/Poesia	Curta Metragem
Sérgio	Sérgio Entalhador	Artes Plásticas	Entalhes de Madeira (Cariri)
Sérgio Sales pinheiro	Sérgio Pinheiro	Música/Artes plásticas	Compositor/Artista Plástico
Francisco Sidbert franckin	Sidbert	Musica	Musico-Banda Perfume Azul
Silas de Paula	Silas de Paula	Fotografia	Geral
Stélio Romero do Valle	Stélio Valle	Musica	Compositor
Eugenio Gustavo Normando Stone	Stone	Musica	Musico-Guitarra/Bateria
Tânia Barbosa Cabral de Araújo	Tânia Araújo	Musica	Compositora/Cantora
Tarcisio Garcia	Tarcisio Garcia	Artes Plásticas	Desenho Bico de Pena
José Tarcisio Lopes ferreira	Tarcisio Lopes	Musica	Musico-Flauta/Sax

Maria Elisete Moraes de Oliveira	Teti	Musica	Cantora
Vicente Lopes Frota	Vicente Lopes	Musica	Compositor/Cantor
Vicente Vitoriano	Vicente Vitoriano	Artes Plásticas	Desenhos
Wagner Pereira Cavalcante Costa	Wagner Costa	Musica	Compositor/Cantos
Walderedo	Walderedo	Artes Plásticas	Regional (Cariri)
Walmir Paiva	Walmir Paiva	Artes Plásticas	Regional (Cariri)
Walter Franco	Walter Franco	Musica	Compositor/Cantor (São Paulo)
Wilson Carrilho	William	Musica	Musico-Banda Perfume Azul
José Antonio da Silva Maia	Zé Maia	Musica	Musico-Bandolim/Guitarra
José Pinto	Zé Pinto	Artes Plásticas	Esculturas Sucatas/Ferro/Madeira
José Ramalho	Zé ramalho	Musica	Compositor/Cantor (Paraíba)
Zenor (esposa Zé Pinto)	Zenor	Artes Plásticas/Culinária	Pintura Roupas/Comidas Típicas
Maria José Miranda Fonteles	Zeze Fonteles	Musica	Cantora
José Silva Lima	Zico	Teatro	Ator 332

<sup>332</sup> OLIVEIRA, Vanderly Campos de. **Massafeira-Livre** - "Entre a Algararra Criativa e a Marmota do Mormaço". Monografia apresentada ao Departamento de Comunicação Social e Biblioteconomia como requisito para a obtenção do Bacharel em Comunicação Social. Fortaleza, 2000, p.65-67

**ANEXO B – TEATRO: ORIGEM SOCIAL, ESCOLARIDADE E CARREIRA.**

<b>TEATRO</b>	<b>Lugar de Nascimento</b>	<b>Profissão do pai e da mãe</b>	<b>Formação no Ensino Primário e Secundário</b>	<b>Gestão de Capital de Relações Sociais</b>	<b>Curso Superior</b>	<b>Partido Político</b>	<b>Carreira</b>	<b>Tipo de Produção</b>
ADERBAL FREIRE-FILHO	Fortaleza	Jurista e professor da Faculdade de Direito da UFC	_____	Família de políticos	Faculdade de Direito da UFC	_____—	Grupo Experimental de Artes (primeiro grupo); Radialista, ator e diretor de teatro	
AUGUSTO PONTES	Fortaleza	_____—	Colégio 7 de Setembro, Exame de admissão – Seminário Diocesano de Fortaleza, Escola de Comércio da Fenix Caxeiral (ensino secundário) Escola Técnica de Comércio (conclusão do segundo grau)	Apoio do ramo materno	Filosofia e Comunicação (Publicidade e Propaganda)	Partido Comunista	Secretário de Cultura do Estado	Cine Clube, Teatro, Caravanas Culturais e Criação de Rádios em Sobral e Brasília e professor da UNB
ANTÔNIO CARLOS CELHO	Massapê, Ceará	Vendedor de Cachaça	Grupo Escolar Visconde do Rio Branco e Liceu do Ceará	Família humilde	Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da UFC	_____—	Funcionário do Banco do Nordeste, presidente do Banco do Estado do Ceará (BEC) e professor da UFC	Interprete de esquetes e peças
B. DE PAIVA	Fortaleza	_____—	Cursou até o	Família humilde	_____	_____—	Presidente da Fundação	Fundador do Curso

			segundo ano do Ensino Colegial, hoje, Ensino Médio				Brasileira de Teatro (FBT); diretor do Conservatório Nacional de Teatro; Reitor da UNIRIO	de Arte Dramática da UFC, escreve e dirige peças
OSWALD BARROSO	Fortaleza	Antônio Girão Barroso, poeta e professor da Faculdade de Direito e de Economia da UFC	Colégio Christus e Colégio São João	Família de intelectuais, professores e poetas	Faculdade de Ciências Sociais da UFC	Ação Popular	Poeta, artista plástico, teatrólogo, ator, escritor e professor da UECE	Escritor, produtor e diretor de teatro

**ANEXO C – MÚSICA: ORIGEM SOCIAL, ESCOLARIDADE E CARREIRA.**

MÚSICA	Lugar de Nascimento	Profissão do pai e da mãe	Formação no Ensino Primário e Secundário	Gestão de Capital de Relações Sociais	Curso Superior	Partido Político	Carreira	Tipo de Produção
BELCHIOR	Sobral, Ceará	_____	Liceu do Ceará e Convento dos Padres Capuchinhos	_____	Faculdade de Medicina da UFC	Aproximação, mas não integrava a Ação Popular	Professor de biologia do Ensino Médio, poeta, cantor, compositor e pintor	Produção de discos e shows
DEDE EVANGELISTA	Fortaleza	_____	_____	_____	Faculdade de Física da UFC	_____	Professor de Física da UFC	Letrista e professor da Seara da Ciência da UFC
EDNARDO	Fortaleza	Agricultor, professor e diretor de escola e mãe responsável pelos serviços do lar	Colégio do Dom Bosco (pertencente ao pai) e colégio Castelo	_____	Engenharia Química da UFC	_____	Cantor e compositor	Gravação de discos, atuação em filme como ator, compositor de trilhas sonoras para cinema e idealizador do evento e do álbum Massafeira Livre
FAUSTO NILO	Quixeramobim, Ceará	Comerciante e mãe responsável pelos serviços do lar	Liceu do Ceará	_____	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFC	_____	Arquiteto, urbanista, letrista e cantor	Produção de capas de discos, reconstrução arquitetônica da Praça do Ferreira, idealização e produção arquitetônica do

								Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura
MARCOS VALE	Fortaleza		Colégio Cearense	Família de músicos – o avô, Raimundo Vale foi um dos fundadores da Orquestra Sinfônica Henrique Jorge	Faculdade de Farmácia da UFC	—	Professor do Curso de Farmácia da UFC	Pianista, compositor, dirigente de Bloco de Carnaval e pesquisador da Seara da Ciência da UFC
RAIMUNDO FAGNER	Fortaleza	Libanês - fazendeiro, comerciante e construtor e mãe responsável pelos serviços do lar	Colégio Dom Bosco, colégio Lourenço Filho, colégio, Farias Brito, Colégio Castelo e colégio da Piedade (na época vinculado ao Liceu do Ceará)	Apoio do ramo paterno	Faculdade de Arquitetura da UNB	—	Cantor, compositor e produtor	Produtor do selo Epic da CBS e idealizador e produtor do disco-revista Soro.
RODGER ROGÉRIO	Fortaleza	Aviador e professora	Colégio 7 de Setembro, Colégio Batista e Liceu do Ceará	Apoio do ramo materno	Faculdade de Física da UFC	—	Cantor, compositor e professor de Física da UFC	Shows com o Cactus, participação em Caravanas Culturais, produção de discos como o Massafeira Livre e ator em peças e filmes