

FÁBIO FREITAS MARQUES & JEAN MARTIN RABOT

ffreitasmarques@gmail.com; jmrabot@ics.uminho.pt

CENTRO DE ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE - CECS
UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA, PORTUGAL

DO SERESTEIRO AO ARTISTA INDEPENDENTE: A MÚSICA POPULAR DE FORTALEZA ENTRE A CENA LOCAL E A INDÚSTRIA NACIONAL

RESUMO

A imagem do artista migrante é tida como uma espécie de traço identitário quando se fala sobre os músicos de Fortaleza. A viagem foi consagrada nas canções dos artistas da geração de 1970 que fizeram sucesso nacional após se radicarem em cidades do Sudeste do País. Em contraponto, músicos que nos anos 1980 estabeleceram suas carreiras na própria cidade têm essa condição local como um traço de distinção, sendo tratados como aqueles que ficaram. Neste capítulo, buscamos discutir estes caminhos musicais diversos, ampliando o recorte temporal para comparar diferentes períodos da produção musical de Fortaleza. Tomamos como base para a análise o enquadramento da música popular enquanto prática social, ligada a contextos culturais, políticos e econômicos, e tendo como referências os estudos de subculturas (Hebdige, 2002) e cena musical (Bennett, 2004; Silver, Clark & Rothfield, 2006; Straw, 1991, 2015). A partir de uma revisão de literatura, buscamos evidenciar contextos, práticas e personagens da música de Fortaleza, desde os primeiros artistas e canções populares, no final do século XIX, passando pela chegada do rádio, da televisão e das primeiras gravadoras multinacionais, até o surgimento de uma movimentação local de música independente no início dos anos 1980. Como pano de fundo deste percurso está, por um lado, o estabelecimento de um mercado de bens culturais no Brasil, com uma indústria fonográfica e mediática centralizada no eixo Rio-São Paulo (Ortiz, 1988) e, por outro, a possibilidade de uma produção à margem deste centro.

PALAVRAS-CHAVE

Anos 1980; cena musical; Fortaleza – Ceará; indústria cultural; música popular

1. INTRODUÇÃO

Das épocas mais cantadas e festejadas da música feita por artistas do Ceará (na região Nordeste do Brasil), os anos 1960/1970 abrigaram uma geração de compositores e intérpretes que migrou do Nordeste ao Sudeste, gravando discos e consagrando canções, ainda hoje marcantes. Esta leva de artistas, que ficou conhecida como o Pessoal do Ceará¹ (Carvalho, 2013a; Castro, 2007; Pimentel, 2006; Rogério, 2011), partiu de uma Fortaleza onde se apresentava em pequenos festivais, teatros e programas televisivos (onde cantavam para um público bastante restrito), para embrenhar-se na indústria da música de escala massiva que se concentrava em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo.

A condição periférica do artista local e a imperiosa migração para o eixo Rio-São Paulo é questão recorrente em discussões sobre a música cearense – no bar, na imprensa, entre músicos e na academia. Estão em pauta questões como a quantidade e qualidade de artistas que atingiram sucesso nacional após emigrarem nos anos 1970 (“pois o que pesa no Norte, pela lei da gravidade / Disso Newton já sabia: cai no Sul, grande cidade”, nos versos de Belchior na música *Fotografia 3x4*), mas também a relação desproporcional de forças entre os repertórios produzidos fora e dentro do “eixo”, a dependência do mercado sulista, a atualidade desta viagem e tantos outros possíveis desdobramentos.

Voltando nosso olhar para uma década à frente, nos anos 1980, como um refluxo dessa onda migratória, um novo momento musical se desenhou: Fortaleza (capital do Ceará), antes porta de saída, vira palco para uma movimentação intensa da Música Popular Brasileira (MPB), que corria à margem da grande indústria, mobilizando compositores, intérpretes, instrumentistas e um público que ocupava as universidades, os bares, os espaços culturais. Por vezes, o debate sobre a migração foca-se demasiadamente nos percursos dos artistas destas duas gerações – 1970 e 1980 – e de posteriores.

Parte de uma investigação acerca do início desta década – e que resultou na dissertação *A MPB faz sua cena: música, boémia e política em Fortaleza nos últimos anos da ditadura militar (1980-1985)* – proponho neste artigo, com base em levantamento bibliográfico, ampliar a escala desta reflexão, fazendo um resgate histórico das práticas e contextos da produção local em meio ao panorama nacional e internacional do longo de todo o

¹ Termo pelo qual ficaram conhecidos artistas cearenses como Belchior, Ednardo, Fagner, Rodger Rogério, Teti, entre outros da mesma geração.

século XX. Desta forma, possibilitar uma reflexão comparativa dos diferentes ciclos e dinâmicas de fruição musical nos períodos. Estão destacados neste recorte também elementos transversais à prática musical, ligados à política, à indústria cultural e às relações sociais em torno do consumo e produção musical.

Entre as décadas de 1970 e 1980, Fortaleza saltou de pouco mais de 800 mil habitantes para 1,3 milhões (Dantas & Costa, 2009). Atualmente possui a quinta maior população do País, somando 2,6 milhões de moradores (IBGE, 2017) sendo também a 12^a cidade mais violenta do País (G1-CE, 2017). As transformações pelas quais passou a cidade ao longo do século XX foram substanciais. Em seu trabalho sobre as modinhas de fins do século XIX, Edigar de Alencar se referia à esta metrópole como

pacatíssimo burgo. Em 1870 possuía pouco mais de vinte mil almas. Quarenta e poucas ruas, cerca de quatro mil casas e raríssimos sobrados. (...) As ruas de areias movediças, prateadas pelos luaceiros famosos do Nordeste, eram assim um convite ou um desafio aos serenatistas. (Alencar, 1967, p. 25)

Assim como mudou a vida urbana, os contornos da cidade, o adensamento populacional, sua economia, suas práticas de sociabilidade, também suas dinâmicas culturais e artísticas sofreram diversas alterações ao longo das décadas. Acompanhadas de mudanças no plano nacional e internacional. A análise panorâmica destes contextos acaba por nos ajudar a compreender os três elementos centrais a este estudo: a produção local de música; sua relação com o contexto social, cultural e econômico; e as dinâmicas e conexões com a realidade nacional – a indústria fonográfica, os media, a política, dentre outros.

Na definição de José Ramos Tinhorão, a música dita popular é uma música que se diferencia da “música folclórica” por ser “composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, como as partituras, ou através da gravação de fitas, filmes ou vídeos” (Tinhorão, 2013, p. 9). É uma prática social de natureza urbana e que está intimamente ligada à modernidade, ao advento das indústrias culturais e à massificação da cultura.

Compreender a fruição de música local – com especial destaque às condições de produção, circulação e consumo – é um exercício que não se pode concretizar sem tomar em conta, para além dos personagens e da produção em si, estas diversas camadas, social, econômica, política e cultural em que ela se acerca. Para além dos mundos artísticos de Becker (1982) – que delineiam a arte como uma atividade coletiva, que abarca

desde a cadeia de profissionais envolvidos na sua realização, as relações de poder, as instituições envolvidas, a indústria e os media – buscamos destacar elementos relativos à especificidade musical, aos gêneros, seus valores e as práticas sociais agregadas. Seguindo a linha das subculturas (Hebdige, 2002) e das cenas musicais (Bennett, 2004; Silver, Clark & Rothfield, 2006; Straw, 1991, 2015), buscamos aqui pensar os diferentes momentos da criação musical na cidade, alargando a reflexão para questões ligadas ao consumo, aos espaços onde a música se fazia presente, seus atores, práticas, gostos, valores, e a toda uma teia de relações sociais. O recorte proposto lança luz sobre um tipo de canção popular que, a partir dos anos 1960, é agregada pelo termo MPB – ou que nos períodos anteriores dialogava com o que se conceberia como MPB. Não se tratando propriamente de um gênero musical específico, adotamos aqui a sigla MPB como um rótulo sob o qual diversas propostas musicais foram reunidas, mas que, embora conceitualmente difuso, ajuda a situar artistas e canções em meio à produção musical brasileira. Para Marcos Napolitano, invocando um conceito de MPB de Charles Perrone, trata-se de um “complexo cultural” (Napolitano, 2002, p. 2). O autor fala em uma institucionalização desta que tem os seus pilares na atuação política, na reverência aos ritmos ditos nacionais e no discurso da qualidade estética a ela associado.

Ao nos referenciar nos estudos de cenas musicais, evidenciamos também um pensamento que busca refletir sobre as práticas musicais locais em suas múltiplas conexões, que envolvem, para além de uma geografia local, diversas dinâmicas e personagens, relações com a indústria cultural, com os media, com outros polos musicais. Decorre interconectada com outras praças e práticas, de maneira translocal, como destaca Bennett (2004). Sobre o conceito de cena, buscando agregar diversas contribuições feitas ao longo de duas décadas de publicações por vários autores, Straw propõe a seguinte síntese: “cenas tornam a atividade cultural visível e decifrável ao torná-la pública, transformando atos de produção e consumo privados em contextos públicos de sociabilidade, convívio e interação” (Straw, 2015, p. 483).

Em prol de uma sistematização do pensamento, divido em três períodos o resgate proposto dos diversos momentos da música popular em Fortaleza: uma primeira fase ainda incipiente da indústria cultural, das pequenas e médias orquestras, dos pianos particulares, das modinhas, serenatas ao violão; uma outra fase, caracterizada pela transição à modernidade, do rádio, na década de 1930, ao início da TV, nos anos 1950, com a produção musical ganhando contornos mais complexos, imersa em um mercado de

bens simbólicos moldado pelos media e por práticas musicais em vias de industrialização – incluindo o período pós anos 60, de modernidade, com novos elementos políticos entrando em pauta (como o Golpe Militar em 1964) e a consolidação do eixo Rio-São Paulo como centro produtor e irradiador de bens culturais para todo território nacional; e encerrando com o novo momento que se abre a partir de fins dos anos 1970, com o início da fragmentação dessa produção industrial e a possibilidade de uma “música alternativa” ou “independente”. Três momentos que tiveram uma produção diversa e distinta uns dos outros, ao longo dos quais se registraram momentos de grande efervescência e crises, continuidades e rupturas desse percurso musical.

2. NO TEMPO DAS SERESTAS

Em Fortaleza, começamos nosso roteiro pelos primeiros registros que se tem de música popular urbana. Não cabem em nosso recorte outros tipos de práticas musicais, inseridas em uma lógica que foge ao conceito de música popular proposto, como é o caso da música sacra, com suas novenas e ladainhas, ou das manifestações tradicionais, como o reisado, maracatu e a banda cabaçal (Carvalho, 2013b; Martins, 2012).

A música moldada por práticas urbanas em Fortaleza tem seus primeiros registros no início do século XIX, dentro de uma lógica aristocrática, quando surgem as pequenas orquestras – também em outras cidades do Ceará², como em Aracati, Icó e Sobral – estando vinculadas a corporações militares e outras instituições (Veríssimo, 1954, p. 150). É somente a partir da segunda metade do século XIX que a música local ganha feições, de facto, populares. Alvo de uma série de intervenções urbanas desde meados do século XIX (Costa & Amora, 2015, p. 38), a cidade ganha relevância regional – em parte, devido a sua atividade portuária e à política do governo imperial de fortalecimento das capitais – o que resulta no aumento da população e diversificação do estrato social. Ganham corpo uma classe média ligada aos serviços públicos e uma parcela empobrecida da população, formada por migrantes das zonas rurais (especialmente em períodos de estiagem), por trabalhadores menos qualificados e, após a abolição da escravatura, também pelos negros libertos.

Neste período, populariza-se a modinha. O gênero foi considerado por Tinhorão como uma das primeiras expressões originais da música

² O Estado do Ceará tinha na época o status de província do então Império do Brasil.

popular e urbana no Brasil – tendo sido bastante disseminado no século XVIII, no sudeste do País, quando também chegara a Lisboa. Na capital cearense, a modinha foi apreciada por todas as classes sociais. Enquanto os espaços centrais de Fortaleza serviam à elite e aos cidadãos médios, nas periferias embalava as festas da “ralé”. Ana Luiza Rios, em estudo sobre este gênero musical (2012), divide suas práticas entre os recitais da alta sociedade e as festas e serestas populares. Nos salões e teatros, onde se acomodava a elite local, a modinha dividia espaço com ritmos europeus (como a valsa e a polca), tocada ao piano e voz. O instrumento lhe conferia um ar refinado, servindo como meio de distinção dos ricos em relação às camadas subalternas. Entre os menos nobres, o gênero popular era acompanhado pelo violão (por vezes, também flauta e cavaquinho) e tocado nos areais dos arredores de Fortaleza (juntamente com gêneros como o fandango e o maracatu) (Martins, 2012).

Até este momento, a música era consumida essencialmente na execução ao vivo, tocada ao piano ou violão informalmente, entre amigos e familiares, também por grupos e artistas locais. Não existiam meios de difusão eletrônicos, como o rádio, e os discos eram artigos raros (pelos custos elevados e dificuldade de acesso). A informação sobre artistas de sucesso nacional chegava à cidade por meios impressos, como jornais e revistas, mas ainda de forma restrita. Chegava também pela própria circulação de artistas consagrados nacionalmente, como era o caso de Catulo da Paixão Cearense, maranhense que foi o grande representante da modinha nesse período. A música que circulava no País era difundida na cidade quase que oralmente, ou mesmo em suportes precários como o caderno de anotações, onde eram muitas vezes grafadas apenas as letras; e, para os iniciados, pelas folhas de partitura (Alencar, 1967).

A prática musical era, portanto, essencialmente presencial. Dependia dos artistas locais, o que propiciava a existência e fixação de músicos, ainda que muitos atuando de forma amadora. Dedicaram-se ao gênero uma seleção ímpar de boémios, que mesmo oriundos de classes médias, eram “escrachados pela sociedade, pelos pais rigorosos e vigilantes que se apercebiam do perigo das lábias harmoniosas de tais enamorados” (Alencar, 1967, p. 35).

O período propiciou a formação de um mercado para a música popular local e a valorização de um repertório de compositores de Fortaleza. Nesse contexto, a imigração de artistas locais para o eixo Rio-São Paulo não se fazia tão apelativa, como veremos em décadas à frente. Notamos, ao contrário, uma imigração de instrumentistas vindos do interior do Estado

para Fortaleza, de outros Estados e até mesmo de outros países – como foi o caso dos maestros italianos Luigi Maria Smido e Ciro Ciarlini (Veríssimo, 1954, p. 151). As cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, mesmo sendo centros econômico e cultural do País, ainda não detinham o monopólio da produção de bens simbólicos no território nacional.

3. AVES DE ARRIBAÇÃO

3.1 PRIMEIRA ONDA MIGRANTE

Com o início do século XX, a tecnologia começa a abrir caminho para mudanças profundas na prática e consumo musical. Inicialmente, com a invenção do disco. A Casa Edison, primeira loja de disco do País, foi inaugurada no Rio de Janeiro em 1900 – apenas três anos depois da criação do primeiro estúdio de gravação comercial do mundo (Vicente & De Marchi, 2014, p. 9). Em 1913, foi inaugurada no Rio de Janeiro a gravadora Odeon. O conteúdo fonográfico, no entanto, só começa a ter maior alcance após 1927, quando as gravações passam a ser elétricas, resultando em discos de melhor qualidade e produzidos em maior escala; também nesse período há um acréscimo da concorrência no mercado fonográfico internacional. No Brasil, chegam a Columbia, RCA Victor e a Brunswick (Vicente & De Marchi, 2014, p. 12).

O rádio, outro avanço tecnológico importante na transformação da prática e consumo musical (e comunicacional), tem sua primeira transmissão no País em 1919 pela Rádio Clube de Pernambuco, em Recife, seguida pela criação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, inaugurada em 1923 (Azevedo, 2002, p. 28). Inicialmente mais aberto ao repertório erudito e com número de ouvintes bastante restrito, ao longo dos anos 1930 o rádio começa a se popularizar. O período coincide, no plano político, com a chamada Revolução de 30 e a posterior implantação da ditadura do Estado Novo³, liderado por Getúlio Vargas. Os ideais de desenvolvimento e fortalecimento nacional aliados a inovações tecnológicas abrem um outro capítulo para a música brasileira.

O rádio é escolhido como ferramenta estratégica de fortalecimento da identidade nacional e centralização do poder político. Neste contexto, a música popular ocupa lugar de destaque (Vicente, 2006, p. 11). Nos anos seguintes, a indústria musical sai em busca de novos ritmos que simbolizassem a diversidade cultural do País. O volume de produção industrial,

³ Regime político que durou de 1937 a 1947.

que era exigido pelas rádios e gravadoras instaladas no País, gera uma verdadeira “caça” a talentos musicais (intérpretes e compositores) capazes de alimentar a demanda por bens simbólicos (Vicente, 2006). Ao longo dos anos 40 e 50, a música ingressa definitivamente em uma lógica comercial, com empresas, formalização de vínculos, contratos, e a conversão de artistas e seus repertórios em produtos a serem vendidos. E o rádio firmou-se como elemento central nesse processo. É também neste período que São Paulo, como centro econômico do País, e Rio de Janeiro, capital federal, assumem o protagonismo dessa produção de bens simbólicos em todo território nacional (Vicente & De Marchi, 2014, p. 16). Essa concentração e hierarquização da produção cultural lançam as bases para a constituição do chamado eixo Rio-São Paulo.

Fortaleza ganha sua primeira emissora local em 1934, com a Ceará Rádio Clube (PRE-9). O fazer musical local, entretanto, só tem uma alteração significativa a partir da década de 1940. Em 1941, a PRE-9 começa a transmitir em ondas curtas (de maior alcance) e inaugura estúdio no Edifício Diogo (Centro). O novo endereço incluía um auditório para 100 pessoas (Rodrigues & Silva, 2009, p. 9) e a música popular ganha espaço na programação, contando com orquestra e conjunto regional⁴ próprios.

Embora a falta de uma transmissão em cadeia tenha garantido o espaço das programações locais, já existia no período uma hierarquização dessa produção, onde uma música local convivia em relação desigual com o repertório e artistas de alcance nacionais. O caminho para o Sudeste começa a ganhar relevância, especialmente rumo ao Rio de Janeiro, que além de capital do País, concentrava gravadoras, editoras de partituras, artistas de diversas regiões e a própria Rádio Nacional. Com o correr desse processo de industrialização e centralização da produção, acentua-se também o processo de marginalização dos artistas locais e o domínio das empresas sobre o repertório a ser consumido.

O impacto no consumo local de música fica exposto em registros como o de Pedro Veríssimo para a Revista do Instituto do Ceará, em 1950, em que ele culpa o progresso aos moldes “yankee” e europeu (em referência ao rádio e ao cinema falado) pelo desaparecimento de antigas práticas musicais. “Foi o bastante para que as orquestras fôssem pouco a pouco desaparecendo dos cinemas mudos, até o desânimo final” (Veríssimo, 1954, p. 153).

Entre os músicos cearenses que migraram e obtiveram projeção no período, estão grupos como o *Quatro Ases e um Coringa*, criado no final da

⁴ Termo formalizado a partir dos anos 1920 em referência a conjuntos de música brasileira que combinava violão, cavaquinho, bandolim, flauta e pandeiro (Peters, 2004).

década de 1930 e que gravou de 1941 a 1956 quase uma centena de compactos em 78 rotações, pela Odeon, RCA Victor e Mocambo; os *Vocalistas Tropicais*, que têm sua história ligada a Ceará Rádio Clube até 1944, quando emigram para o Rio de Janeiro, assinando contrato com a Rádio Mundial (posteriormente com a Rádio Tupi) e com a gravadora Odeon e registrando canções de sucesso até fins da década de 1950; e o Trio Nagô, que iniciou a carreira em 1950, apresentando-se na Ceará Rádio Clube e outras emisoras do Crato, Natal, Recife, sendo em 1953 contratados pela Rádio Tupi. Fazia parte deste grupo o cantor e compositor Evaldo Gouveia, ícone da música cearense que seguiu sendo bastante gravado nos anos 60 e 70. Neste mesmo contexto, cabe citar ainda os instrumentistas e compositores Zé Menezes e Lauro Maia, ambos contratados da PRE-9 e que migraram para o Rio de Janeiro em meados dos anos 1940.

Apesar da crescente centralização da indústria fonográfica no Rio de Janeiro e em São Paulo, as rádios locais propiciavam ainda o surgimento de artistas de sucesso fora do eixo Rio – São Paulo. É o caso do maestro Mozart Brandão, do pianista e compositor Luiz Assumpção, ambos empregados da Ceará Rádio Clube; posteriormente, de cantoras e grupos musicais que participavam dos programas de auditório, como Keyla Vidigal e Ayla Maria (tendo esta um disco gravado pela Rozenblit, empresa do Recife) (Carvalho, 2016, p. 47).

3.2 SEGUNDA ONDA MIGRANTE: O PESSOAL DO CEARÁ

Os anos 1960 no Brasil foram de turbulências na área política, econômica e cultural. No plano político, a década começou com a transferência da capital federal do Rio de Janeiro para a recém-criada cidade de Brasília. Seu primeiro presidente, Jânio Quadros, renuncia sete meses após assumir. O vice-presidente, João Goulart, assume em meio a um conturbado cenário político que instaura o regime parlamentarista no País por dois anos. O sistema presidencialista é retomado por meio de um plebiscito, em 1963. Em 31 de março de 1964, um golpe de Estado dá início ao longo período de regime militar, que se estendeu até 1985 (Napolitano, 2014).

Musicalmente, tudo se transformou. O fim da década de 1950 representou também o fim da Era de Ouro do rádio e o início do protagonismo televisivo. A indústria fonográfica se expande e consolida de vez no mercado nacional, mudam os formatos e o volume do consumo de música no país e, por fim, a muda própria música, com seguidos embates e inovações estéticas.

Para Renato Ortiz, até os anos 1950, o mercado de bens culturais ainda não estava consolidado. As práticas de comunicação, cinematográfica, editorial, fonográfica ou mesmo publicitária não tinham escala produtiva nem alcance de público que garantissem uma dimensão massiva (Ortiz, 1988, pp. 117- 118) Nos anos 1960 e 1970, surgem os grandes conglomerados de comunicação. Centraliza-se ao máximo a produção de bens culturais no eixo Rio-São Paulo (Vicente & De Marchi, 2014, p. 19) e viabiliza-se sua irradiação para uma grande quantidade de pessoas.

A vendagem de discos salta de 5,5 milhões de unidades, em 1966, para 52,6 milhões, em 1979 (Vicente & De Marchi, 2014, p. 17). Entre as gravadoras multinacionais que se instalam no País no período estão a Philips (1960) e a WEA (1976), que dividem mercado com outras cinco empresas nacionais, RGE, Rozemblit, Copacabana, Continental e Chantecler (Vicente, 2012, p. 201). À medida que as populações de Estados periféricos passam a ter acesso a esses bens culturais industrializados, perdem espaço as expressões regionalizadas, produzidas à margem do grande mercado (Ortiz, 1988, p. 49). A mudança nos hábitos de consumo cultural, aliada à concentração da atividade produtiva do País no eixo Rio-São Paulo, fazem com que todo o processo passe a depender desses centros.

Em meados dos anos 1960, a TV assume o protagonismo na difusão musical. Diferentes correntes disputam a atenção dos jovens em programas temáticos como *Jovem Guarda*⁵ e *O Fino da Bossa*, e posteriormente nos Festivais de Música televisionados, das TVs Tupi, Record e Globo. Todos produzidos no Rio de Janeiro e em São Paulo e retransmitidos para o restante do País (Zan, 2001, p. 114). A Era dos Festivais (Mello, 2003) tem início em 1960, com o *I Festival da TV Record*, mas se populariza a partir de 66, com o *II Festival da TV Record* (Napolitano, 2010, p. 236). Como destaca a socióloga Mary Pimentel, na imprescindível obra *Terral dos Sonhos* (2006), é a partir destas reflexões sobre a massificação da cultura, feita por Ortiz, o protagonismo televisivo e a centralidade do Eixo Rio – São Paulo que podemos compreender o desenrolar da música local.

A televisão chega em Fortaleza no ano de 1960, com a inauguração da TV Ceará, Canal 2, emissora pertencente aos Diários Associados, que ampliava sua cadeia de emissoras no Nordeste (Cunha, 2009, p. 1). A produção local, nesse primeiro momento, valorizava programas de entretenimento, como programas de auditório e as telenovelas, absorvendo artistas e propostas de conteúdos oriundos do rádio. Cantoras de sucesso no rádio

⁵ A *Jovem Guarda* foi o movimento musical no rock dos anos 1960, em especial, na sonoridade dos Beatles

cearense no período, como Ayla Maria, também foram estrelas nos primeiros anos da TV (Carvalho, 2016).

O prestígio da produção televisiva local, porém, duraria pouco. Já em 1966, antes mesmo de se popularizar de fato, as emissões locais têm sua programação limitada. Com a introdução do videotape, que facilita a retransmissão de conteúdo produzido pela matriz nacional, não demora até que o tempo e o investimento em produtos nas afiliadas sejam reduzidos. O processo de interligação da rede segue com o sistema de micro-ondas, implantado em 1968, permitindo um maior alcance das ondas de transmissão; a implementação de estações via satélite (1974); e culmina no sistema de emissão aberta de sinal, em 1981, que chega a todas as regiões do País. (Ortiz, 1988, p. 165)

O conteúdo cultural local, incluindo a composição musical, perdeu espaço. A composição cearense estava representada por grupos já emigrados e que já tinham alcançado sucesso em meio a produção fonográfica nacional ou por jovens artistas com atuação bastante restrita. Em Fortaleza, a partir de meados dos anos 1950, há uma expansão da vida universitária. A Universidade do Ceará (posteriormente Universidade Federal do Ceará) é criada no fim do ano 1954 pela reunião de Escolas e Institutos Federais e foi estabelecendo-se ao longo dessa segunda metade de década. Ligadas à universidade, foram criadas estruturas e instituições voltadas para a cultura, como a Imprensa Universitária, em 1956, seguida pela Concha Acústica (palco que terá especial relevância nos anos 1980), o Curso de Arte Dramática, que inicia atividade em caráter experimental em 1960, o Museu de Arte, em 1961, o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e o Teatro Universitário, ambos em 1965 (Oliveira, 2000, pp. 22-23). A universidade, assim, abre ao longo dos anos 1960 uma certa efervescência cultural e política (Castro, 2007; Pimentel, 2006). Antenados com o momento conturbado da política nacional e com a articulação de jovens intelectuais e artistas em torno dos CPCs (unidades do Centro Popular de Cultura, organização cultural ligada à União Nacional dos Estudantes), estudantes da Universidade do Ceará passaram a atuar no plano cultural e artístico, especialmente por meio do teatro e da música.

Um marco para esta nova geração viria em 1968 com a realização do *I Festival de Música Popular Aqui*, organizado pelo estudante recém-formado em direito Aderbal Freire-Filho e que contou com realização da Rádio Assunção. A mostra rendeu o primeiro registro musical em disco dos participantes. O LP reuniu as 12 canções finalistas, tendo sido gravado no Estúdio Orgacine-Fortaleza (especializado em jingles publicitários) e fabricado no Rio de Janeiro (Castro, 2007, 2014; Rogério, 2006).

O roteiro deste jovens músicos no final da década de 1960 e início dos 1970 passava pelas dependências da universidade, especialmente no Centro Acadêmico da Arquitetura – que se manteve aberto no período; também pelo palco do Teatro Universitário; e pelas reuniões etílicas em bares como Estoril, Bar do Anísio, Bar do Vavá e Balão Vermelho (Castro, 2007, p. 97).

A televisão, mesmo com a programação local limitada, abre espaços importantes como os programas *Show do Mercantil*, *Porque Hoje é Sábado* e *Gente Que a Gente Gosta*, promovidos pela TV Ceará, Canal 2. Mas é apenas no início da década de 1970 que estes jovens artistas-estudantes entrariam num circuito de festivais universitários de maior alcance, com articulação regional ou nacional e com a participação de emissoras de TV. Por meio deles, os cearenses rompem a barreira do localismo e chegam ao eixo Rio-São Paulo. Em 1971, Fagner premiado no Festival de Música Jovem da UnB, incluindo o primeiro lugar com a música Mucuripe (Fagner – Belchior) e prêmio do júri com Cavalo Ferro (Fagner – Ricardo Bezerra); em 1971, no Rio de Janeiro, Belchior vence com “na Hora do Almoço” o IV Festival Universitário da Canção Popular, realizado pela TV Tupi (Pimentel, 2006; Rogério, 2006).

Parte dos artistas emigra para São Paulo, onde se estabelecem Belchior e Fagner (depois de uma temporada em Brasília); e outro grupo segue para o Rio de Janeiro, onde encontram-se Ednardo, Rodger Rogério e Têti. Entre os primeiros discos de Fagner estão *Cirino e Fagner* (RGE, compacto simples, 1971); *Cavalo Ferro* (Philips, compacto duplo, 1972), e *Manera Fru Fru, Manera* (Polygram, LP, 1973); Ednardo, Rodger e Teti gravam em conjunto *Meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará* (Continental, LP, 1973); e Belchior grava *Na Hora do Almoço* (Copacabana, compacto, 1971) e *Mote e Glosa* (Continental, LP, 1974) (Rogério, 2013, pp. 33-35).

Voltando nosso olhar para as dinâmicas nacionais da MPB no período pós-68, é possível compreender melhor o espaço ocupado pelos cearenses no início da década em meio às mudanças ocorridas na indústria, no consumo e circulação musical. Em 1968 é promulgado o AI-5, que significou um endurecimento da censura e repressão militar aos artistas. O decreto afeta diretamente a música popular e este ano marca também o fim de um período de expansão criativa e de consumo da MPB, uma vez “que boa parte da vida musical brasileira, naquela década, estava lastreada num intenso debate político-ideológico” (Napolitano, 2002, p. 1). O AI-5 significou a impossibilidade de permanência de alguns artistas no País e, aos que ficaram, uma barreira a mais no seguimento da atividade musical.

Até 1972, grandes nomes da MPB como Caetano, Gil e Chico Buarque estiveram exilados e mesmo os que permaneceram no País sofriam para ter seus discos e espetáculos aprovados pela censura. O panorama pouco favorável à MPB foi ainda agravado pela forte entrada massiva da música estrangeira no mercado brasileiro. Os artistas cearenses que despontam nos anos 1970 o fazem justamente num cenário de baixa da MPB, menos favorável a novas propostas que em anos anteriores. É, porém, justamente na crise, em meio à retração e segmentação do público (Lamarão, 2012, p. 194), que tem início um movimento de rearticulação da MPB. A indústria volta a mirar nas universidades e buscar nos festivais universitários, alguns deles de caráter regional, uma renovação. E encontra no repertório desses e outros jovens artistas um novo fôlego. Torna-se corrente o emprego da expressão “tendência” para definir grupos de artistas com propostas musicais diferentes das que estavam estabelecidas, como acabaram sendo chamados os próprios baianos, do *tropicalismo*, também os “mineiros”, no grupo composto por Milton Nascimento, Lô Borges, Flávio Venturini, e os “cearenses” ou “nordestinos” (de uma forma mais ampla, que incluía ainda nomes como Zé Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo).

4. Pós-1970: A MÚSICA ALTERNATIVA E A CENA LOCAL

Musicalmente afinados com a recuperação da MPB, em 1976, os artistas cearenses emigrados comemoravam sucessos fonográficos: Ednardo lança o LP *O Berro* (RCA), após o sucesso de *O romance do pavão misterioso* (RCA), em 1974; também em 1976, Belchior lança *Alucinação* (Polygram), disco que reúne algumas de suas canções de maior êxito comercial; e Fagner vive já um grande momento, com a boa aceitação dos discos *Ave Noturna* (CBS), de 1975, e *Raimundo Fagner* (CBS), em 1976, tendo ainda a canção *Mucuripe*, dele e Belchior, gravada pelo popular Roberto Carlos (Pimentel, 2006, p. 134).

Na esteira do processo de abertura do regime militar e do novo momento da MPB (de retomada de relevância comercial e sócio-cultural e de reaproximação com as universidades), a segunda metade dos anos 1970 foi de efervescência estudantil em Fortaleza. Reavivam-se iniciativas entre a política e a arte. A inserção de artistas locais no mercado fonográfico nacional provoca ao longo dos anos 1970 um duplo impacto em Fortaleza. Em parte, um certo clima de euforia entre os artistas que permaneciam restrito ao cenário local – e mesmo de inspiração de jovens aspirantes a compositores – pela nova possibilidade dada a produção local; mas também uma tensão causada pelo fosso entre expectativa e realidade.

Outros nomes locais chegam às grandes gravadoras. Fagner se torna diretor artístico da CBS, onde produz *Flor da Paisagem* de Amelinha (1977) e, pelo selo Epic, que era dedicado a jovens apostas, produz *Maraponga*, do arquiteto e compositor Ricardo Bezerra (1978); *Melhor que Mato Verde* (1979), de Petrucio Maia; e *Manassés* (1979), disco do violonista e compositor Manassés (Pimentel, 2006, p. 134). Ainda assim, o abismo que separava a música local e a indústria fonográfica do eixo Rio – São Paulo era profundo. Fortaleza permanecia um espaço precário e não favorável a essa projeção nacional. Havia a expectativa de que o músico local poderia ser gravado por um dos artistas que já faziam parte do *cast* das gravadoras ou ele próprio incluído nesse seleto grupo. Expectativas esta que algumas vezes foram correspondidas, mas em muitos casos eram frustradas.

O grande acontecimento da época, e que encerra o ciclo que antecede aos anos 1980, foi a mostra *Massafeira Livre*, realizada em 1979, e que rendeu um disco coletivo gravado pela CBS em 1980. Considerada emblemática, reuniu participantes nas diversas áreas da criação local – música, teatro, literatura, artes visuais, cinema, dança e até culinária (Oliveira, 2000, pp. 60-61).

Além do propósito de festa das artes local, musicalmente a mostra se propunha ser um canal de aproximação com o mercado de discos, reascendendo a expectativa de projeção dos artistas que ali se aglutinaram (Oliveira, 2000, p. 76). O disco é emblemático por mostrar o descompasso entre as aspirações e esperança de artistas locais quanto à indústria fonográfica – espelhados no exemplo da geração 70 – e o lugar periférico e precário que ocupava a música de Fortaleza. Após quase ser abandonado pela gravadora antes mesmo de seu lançamento, o álbum foi lançado, mas sem grande expressão até mesmo dentro da capital cearense. Os anos 1980 começam num clima de frustração de expectativas para alguns, mas também com uma produção local de música significativa, como deixou claro a *Massafeira*.

De 1966 a 1979, entre expansões e crises, as gravadoras de disco praticamente multiplicaram por dez a produção de discos (Vicente & De Marchi, 2014, p. 17). O início dos anos 1980, entretanto, é momento de crise nacional e internacional, como descreve André Midani em seu livro de memórias *Música, Ídolos e Poder*. “No Brasil, a Warner seguia muito bem até as 23h de uma noite tranqüila de dezembro de 1980”, e completa, sobre uma mensagem recebida por telefone, “André, John Lennon has been fatally shot... A gente tinha acabado de lançar o que seria o último disco dele... Era também o prenúncio simbólico da derrocada da minha companhia no Brasil” (Midani, 2008, p. 116).

As vendas de discos caem de 52,6 milhões de unidades, em 1979, para uma média de 45 milhões entre 1980 e 1985. Vicente aponta um aumento na seletividade dos artistas, com elencos mais enxutos e de maior potencial de vendas, o que “tende a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passa a privilegiar” (Vicente, 2002, p. 126).

Quando no início dos anos 1970 surgiram no cenário nacional os artistas da geração do Pessoal do Ceará, havia uma escalada da repressão política por parte da ditadura militar (perseguido artistas e desarticulando o movimento estudantil), enquanto a indústria, em crise, buscava novos nomes para reativar o segmento da MPB. Dez anos mais tarde, o cenário era completamente outro: a repressão dava sinais de abrandamento (com a implantação da chamada “abertura lenta, gradual e segura”⁶), o movimento estudantil se rearticulava e a indústria, em nova crise, apostava em segmentos capazes de alavancar a venda de discos, entre os quais, não estava a MPB. O rock nacional, que teve lugar naquela década, foi uma espécie de salvação financeira para algumas gravadoras (Midani, 2008).

A música independente surge como uma forma de resistência a esse momento da indústria, embora não necessariamente vinculado a uma postura contra-hegemônica, de rejeição à indústria fonográfica. O caminho alternativo abrigava nomes como Ney Matrogresso e Tim Maia, consagrados no grande mercado da MPB.

Em tese sobre o papel da MPB no período de abertura política (1977-1984), a historiadora Rafaela Lunardi destaca a participação dos artistas deste segmento nos chamados “eventos cívicos de protesto” – onde ruas e espaços públicos eram ocupados para atividades de oposição à ditadura. A música, além de elemento central no “processo de construção simbólica dos valores de oposição ao Regime” (Lunardi, 2016, p. 17), esteve diretamente ligada aos atos políticos de resistência.

O movimento estudantil acompanha este momento da sociedade e já a partir de meados da década começa a se rearticular e a compor a frente de resistência à ditadura. É neste período que se articulam grupos ligados a causas sociais, como igualdade de gênero, diversidade sexual, contra o racismo ou em defesa do meio ambiente. Os grupos políticos de esquerda se fortalecem, em processo que culmina com a fundação (ou refundação) de partidos. Os sindicatos ganham novamente relevância e mesmo em meio à Igreja Católica, ganha força a corrente da Teologia da Libertação, envolvida com as lutas sociais.

⁶ Processo iniciado em 1974, no Governo Ernesto Geisel.

Na UFC, o movimento de retomada da organização estudantil se intensifica nessa segunda metade dos anos 1970, com núcleos de organização na Medicina, na Engenharia, nas Ciências Humanas. Iniciaram as tentativas de recriação dos Centro e Diretórios Acadêmicos, que começam a ser reestabelecidos entre 1978 e 1979, quando também ocorre a eleição para o Diretório Central dos Estudantes (DCE). Foi também o ano de re-fundação da União Nacional dos Estudantes (UNE) (Portugal, 2008). A política estava definitivamente na pauta dos estudantes. O movimento de resistência à ditadura ganhou as ruas, adquiriu grandes dimensões, com participação de artistas, intelectuais, entidades, em grandes atos públicos.

É neste clima de agitação coletiva, de aumento da comunidade universitária, de lutas por direitos que a música se faz presente no início dos anos 1980. Ainda que precariamente e à margem das estruturas da indústria fonográfica, aos poucos, tornava-se claro aos compositores locais a possibilidade de uma música alternativa e que teria no público local, no meio estudantil, nos movimentos políticos e sociais, os seus pontos de apoio. A década de 1980 começa com um horizonte de redemocratização política do País e uma juventude sedenta por fazer da arte, do engajamento e das práticas coletivas um meio para esta transformação.

5. CONCLUSÃO

Esta retrospectiva analítica dos contextos nos quais se deram os diversos momentos da produção musical de Fortaleza ao longo do século XX nos permite perceber o quanto esta atividade esteve atrelada a questões nacionais – de ordem cultural, política e econômica – para além dos aspectos locais. Em comum, nas diversas fases dessa produção musical, havia uma força criativa contrastando com a precariedade e a condição periférica do mercado local.

Dos modinheiros do início do século aos primeiros artistas do rádio (que enchiam os auditórios e já emplacaram no repertório nacional grupos-intérpretes e autores de Fortaleza), a produção local teve certa relevância dentro da cidade e alguma repercussão para além desta. Eram períodos em que se consumia o que vinha da então capital do país, o Rio de Janeiro, mas também aquilo que se criava localmente. À medida que Rio de Janeiro e São Paulo firmam-se como pólos produtores e irradiadores de bens culturais – centralizando empresas de comunicação, com emissão em rede, e fonográficas, distribuindo para todo o País – a produção local perde espaço

e fortalece o caminho rodoviário por onde escoavam artistas para depois voltar pelas ondas do rádio, da TV e pelos discos.

É o caso dos anos 1960/1970. Com o mercado de discos em alta, as universidades assumindo nacionalmente o protagonismo da criação musical e a televisão ditando o repertório nacional, surge uma leva de jovens artistas em Fortaleza, muitos deles universitários, que fazem da música elemento comum de uma efervescência cultural, boémia e política. Eram inspirados pelos ídolos da MPB – e pelos seus modelos estéticos – com a explosão televisionada dos festivais de música. Em meio ao recrudescimento do regime militar e da repressão ao movimento estudantil, alguns destes jovens migram para os mercados do Rio e São Paulo, onde atingem também as paradas de sucesso.

Na virada para os anos 1980, uma gama de jovens músicos começa a atuar localmente, embora com alcance de público restrito e sem penetração no mercado fonográfico nacional. Faziam arte na universidade, nos teatros, em pequenos festivais e alguns poucos programas da TV local. Além de se espelharem na MPB, tinham como referências também os conterrâneos que poucos anos antes alçaram voo.

O contexto musical local dessa década, no entanto, distinguia-se da anterior em dois pontos chave: a dimensão que tomaria o circuito musical de Fortaleza (que embora ainda restrito, permite falarmos em uma cena musical) e as perspectivas quanto aos rumos de estruturação das carreiras destes novos músicos.

Coincide com o período de “abertura lenta e gradual” do regime ditatorial, de reestruturação do movimento estudantil, com refundação de entidades como UNE e os DCEs – também, em Fortaleza, com o salto no número de estudantes, contando, além da UFC, com a criação de duas outras universidades, a Unifor (1973) e UECE (1975) – realização de grandes passeatas e manifestações articuladas nacionalmente e com o engajamento de artistas na luta pela democracia.

No plano da indústria fonográfica, o início dos anos 1980 foi tempo de crise para as grandes multinacionais do mercado de discos – que passavam por reorganização e estavam cada vez menos abertas a propostas não direcionadas a grandes públicos e vendagens – mas também de afirmação de uma cultura de música “alternativa” ou “independente” que, desde meados dos anos 1970, vinha sendo desenhada. Abria-se caminho para a fragmentação da produção de bens culturais, que passa a acontecer em circuitos musicais localizados em diversas cidades do País. Tal como acontecia em Fortaleza, se deu em Brasília, Belo Horizonte, em Belém e em Teresina.

De artistas-estudantes a músicos profissionais, as personagens desta história seguiram caminhos bem distintos dos tomados em anos anteriores. Utilizar a alcunha de “pessoal que ficou no Ceará” (como se costuma fazer referência aos participantes da Massaifeira, em 1979, e gerações seguintes) mostrou-se simplista e inadequada. Mais certo é percebermos o novo momento musical que se afirmava e as diversas rotas que se abriam como uma ampliação e diversificação destes caminhos artísticos. Entre idas e voltas.

REFERÊNCIAS

- Alencar, E. d. (1967). *A modinha cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará.
- Azevedo, L. C. d. (2002). *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)*. Tese de doutoramento, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil. Retirado de http://www.carosouvintes.org.br/blog/wp-content/uploads/Tese_Lia_Calabre.pdf
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32(3), 223-234.
- Carvalho, G. d. (2013a). Ceará, voz teimosa, canto torto. In P. D. F. (Ed.), *Pérolas do Centauro* (pp. 240). Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora / Associação Cultural Solidariedade de Arte (Solar).
- Carvalho, G. d. (2013b). Memória literária e cultural. *Revista dos Encontros Literários Moreira Campos*, 3, 1-46.
- Carvalho, G. d. (2016). *Música de Fortaleza*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.
- Castro, W. J. S. d. (2007). *No tom da canção Cearense: do Rádio e TV, dos lares e dos bares na era dos festivais (1963-1979)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil. Retirado de <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3389>
- Castro, W. J. S. d. (2014). *Intelectuais, professores e artistas: práticas educativas, arte engajada e o massaifeira livre (1955-1981)*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil. Retirado de <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8658>

- Costa, M. C. L. & Amora, Z. B. (2015). Fortaleza na rede urbana brasileira: de cidade a metrópole. In Maria C. L. Costa & R. Pequeno (Eds.), *Fortaleza: transformações na ordem urbana* (pp. 31-76). Rio de Janeiro: Letra Capital Editora/Observatório das Metrópoles.
- Cunha, R. d. E. S. d. (2009). *Anotações sobre a história da televisão no Ceará (décadas de 1970 e 1980)*. Comunicação apresentada no VII Encontro Nacional de História e Mídia: mídias alternativas e alternativas midiáticas, Fortaleza. Retirado de <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/70-encontro-2009-1/Anotacoes%20sobre%20a%20historia%20da%20televisao%20no%20Ceara.pdf>
- Dantas, E. W. C. & Costa, M. C. L. (Eds.) (2009). *Vulnerabilidade socioambiental na região metropolitana de Fortaleza* (Vol. 4). Fortaleza: Edições UFC.
- G1-CE, P. (2017). Fortaleza sai do ranking das 10 cidades mais violentas do Brasil, diz ONG. Retirado de <https://g1.globo.com/ceara/noticia/fortaleza-sai-do-ranking-das-10-cidades-mais-violentas-do-brasil-diz-ong.ghtml>
- Hebdige, D. (2002). *Subculture: the meaning of style*. Retirado de https://books.google.co.uk/books?id=ZLTAPZ4_dLAC
- Lamarão, L. Q. (2012). *A crista é a parte mais superficial da onda. Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil. Retirado de <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1423.pdf>
- Lunardi, R. (2016). *Preparando a tinta, enfeitando a praça. O papel da MPB na "Abertura política" brasileira (1977-1984)*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Retirado de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03112016-150306/pt-br.php>
- Martins, A. L. R. (2012). *Entre o piano e o violão: a modinha e a cultura popular em Fortaleza (1888 – 1920)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Brasil. Retirado de http://www.uece.br/mahis/dmdocuments/3030%20_sem%20anexos_.pdf
- Mello, Z. H. d. (2003). *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34.
- Midani, A. (2008). *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Napolitano, M. (2002). *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Comunicação apresentada no IV Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM, Cidade do México.
- Napolitano, M. (2010). *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume.

- Napolitano, M. (2014). *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto.
- Oliveira, V. C. d. (2000). *Massafeira-Livre - "entre a algazarra criativa e a marmota do mormaço"*. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil.
- Ortiz, R. (1988). *Moderna tradição brasileira, cultura brasileira e indústria cultural*. Brasília: Editora Brasiliense.
- Peters, A. P. (2004). O regional, o rádio e os programas de auditório: nas ondas sonoras do Choro. *Revista eletrônica de musicologia*, 8. Retirado de http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV8/regional.html
- Pimentel, M. (2006). *Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira* (2 ed.). Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil/Gráfica e Editora Arte Brasil.
- Portugal, N. L. T. (2008). *Estudantes em movimento (Fortaleza, 1969–1979)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil. Retirado de <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/2998>
- Rodrigues, Í. F. F. & Silva, E. H. (2009). *A popularização do Rádio no Ceará na década de 1940 1*. Comunicação apresentada no VII Encontro Nacional de História e Mídia: mídias alternativas e alternativas midiáticas, Fortaleza. Retirado de <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/70-encontro-2009-1/A%20popularizacao%20do%20Radio%20no%20Ceara%20na%20decada%20de%201940.pdf>
- Rogério, P. (2006). *Pessoal do Ceará: formação de um habitus e de um campo musical na década de 1970*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil. Retirado de <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3147>
- Rogério, P. (2011). *A viagem como um princípio na formação do habitus dos músicos que na década de 1970 ficaram conhecidos como "Pessoal do Ceará"*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil. Retirado de <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3148>
- Rogério, P. (2013). *Pessoal do Ceará - uma breve história entrelaçada de histórias (1972-1980)*. In P. D. F. (Ed.), *Pérolas do Centauro* (pp. 31-42). Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora/Associação Cultural Solidariedade de Arte (Solar).
- Silver, D., Clark, T. N. & Rothfield, L. (2006). *A theory of scenes*. Retirado de <http://scenes.uchicago.edu/theoryofscenes.pdf>
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388. DOI: 10.1080/09502389100490311

- Straw, W. (2015). Some things a scene might be: Postface. *Cultural Studies*, 29(3), 476-485.
- Tinhorão, J. R. (2013). *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros* (7 ed.). São Paulo: Editora 34.
- Veríssimo, P. (1954). A música na terra de Iracema: Sinopse histórica do movimento musical no Ceará de 1900 a 1950. *Revista do Instituto Histórico do Ceará*, LXVIII, 149-154.
- Vicente, E. (2002). *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, Brasil. Retirado de https://www.academia.edu/4922759/MÚSICA_E_DISCO_NO_BRASIL_A_trajetória_da_indústria_nas_décadas_de_80_e_90
- Vicente, E. (2006). *A música popular sob o Estado Novo (1937-1945)*. São Paulo: Universidade de Campinas.
- Vicente, E. (2012). Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. *Rumores*, 6(12), 194-213.
- Vicente, E., & De Marchi, L. (2014). Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, 1, 7-36.
- Zan, J. R. (2001). Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Revista Científica*, 3, 105-122.

Citação:

Marques, F. F. & Rabot, J. M. (2019). Do seresteiro ao artista independente: a música popular de Fortaleza entre a cena local e a indústria nacional. In Z. Pinto-Coelho, S. Marinho & T. Ruão (Eds.), *Comunidades, participação e regulação. VI Jornadas Doutorais, Comunicação & Estudos Culturais* (pp. 11-31). Braga: CECS.