

“ME DIGA QUAL É O NOVO”: A REVELAÇÃO DO ARTISTA CEARENSE ENTRE OS FESTIVAIS MUSICAIS E A TELEVISÃO

Bruno Rodrigues Costa (brunocosta616@gmail.com)

ST: Cultura e manifestações artísticas

Resumo

Este trabalho busca realizar uma reflexão sobre a trajetória de Antônio Carlos Belchior, cantor e compositor cearense de sucesso na MPB da década de 1970, tendo como referência a sua vitória no IV Festival Universitário de Música Popular, realizado em 1971 no Rio de Janeiro, e a sua consequente inserção no mercado fonográfico do período. Buscamos oxigenar a nossa análise com a contextualização do seu processo de profissionalização em meio às mudanças que o cenário musical brasileiro vivenciava no período, onde a lacuna deixada pela ausência de grandes artistas abria no mercado de discos grandes possibilidades para novos artistas e novas musicalidades. Entendendo a construção da carreira artística de Belchior, sustentada em experiências de festivais musicais locais e na produção musical de programas televisivos em Fortaleza, buscaremos, também, refletir, a partir do diálogo com a literatura existente sobre o tema, sobre o processo de declínio dos festivais musicais no país e a ascensão da televisão como principal veículo de comunicação do período.

Palavras-chave: trajetória; festivais musicais, televisão; Música Popular Brasileira.

Abstract

This work seeks to develop a reflection on the trajectory of Antonio Carlos Belchior, successful singer and composer of Ceará in the 1970s MPB, with reference to his victory at the IV Festival Universitário de Música Popular, held in 1971 in Rio de Janeiro, and his subsequent insertion into the music industry of the period. We seek to enrich our analysis with the contextualization of its professionalization process in the midst of changes that the Brazilian music scene experienced in the period, where the gap left by the absence of great artists opened opportunities for new artists and new musicalities. Understanding the construction of Belchior's artistic career, sustained in experiences in local music festivals and in the musical production of a television program in Fortaleza, we also seek to reflect, through the dialogue with the existing literature on the topic, the process of decline of the music festivals in the country and the rise of television as the primary communication vehicle of the period.

Keywords: trajectory; music festivals; television; Brazilian Popular Music.

Introdução

Antônio Carlos Belchior se destacou no cenário nacional da Música Popular Brasileira principalmente com a sua produção realizada na década de 1970. Sua inserção no meio musical, no sentido de sua projeção, se deu a partir da conquista da primeira colocação no IV Festival Universitário de Música Popular, realizado pela TV Tupi no Rio de Janeiro em 1971. Com esse feito, o artista garantiu contrato para lançar um compacto simples no mesmo ano contendo a canção vitoriosa: Na Hora do Almoço¹. Após isso, gravou outros compactos e vários álbuns, se consolidando como um dos grandes nomes de sucesso da MPB. Em nosso ensaio, buscamos refletir sobre esse seu momento de inserção no cenário da Música Popular Brasileira, no sentido da sua projeção nacional e de sua profissionalização no mercado fonográfico, para melhor compreender sua relação com processos que o meio musical atravessava.

Nascido no interior do Ceará, Belchior surgiu na MPB juntamente com uma coletividade de artistas cearenses que parte da mídia especializada e da literatura sobre música popular tende a chamar de “Pessoal do Ceará”. Músicos como Raimundo Fagner e Ednardo, de grande sucesso principalmente na década de 1970, e outros sem tanta projeção nacional, como Rodger Rogério, Tėti, Jorge Mello e Wilson Cirino, compuseram, juntamente com o próprio Belchior, esse grupo de artistas que migraram pro sudeste do país, no início dos anos 70, no intuito de conquistar a profissionalização no mercado fonográfico e viver de sua arte. Antes disso, todos estes vivenciaram experiências em comum em Fortaleza no âmbito da vida boêmia, nos espaços da universidade, participando de festivais musicais locais e de programas de televisão, que contribuíram bastante para forjar suas respectivas musicalidades e suas carreiras profissionais².

¹ No centro da sala/Diante da mesa/No fundo do prato/Comida e tristeza/A gente se olha, se toca e se cala/E se desentende no instante em que fala/Cada um guarda mais o seu segredo/Sua mão fechada/Sua boca aberta/Seu peito deserto/Sua mão parada/Lacrada, selada, molhada de medo/Pai na cabeceira/É hora do almoço/Minha mãe me chama/É hora do almoço/Minha irmã mais nova/Negra cabeleira/Minha vó reclama/É hora do almoço/E eu inda sou bem moço/Pra tanta tristeza/Deixemos de coisas/Cuidemos da vida/Senão chega a morte/Ou coisa parecida/E nos arrasta moço/Sem ter visto a vida/Ou coisa parecida/Aparecida.

² Para estudo mais aprofundado sobre a trajetória de Belchior e as suas vivências com a juventude universitária, artística, boêmia e engajada cf. COSTA, Bruno Rodrigues. Entre o sonho e o som: juventude e música na trajetória de Antônio Carlos Belchior. Monografia – Licenciatura em História: Fortaleza, UECE, 2013.

Belchior iniciou sua carreira artística ainda como estudante de medicina na Universidade Federal do Ceará, se apresentando em eventos culturais do meio universitário, de festivais e, principalmente, como produtor musical de programas na TV Ceará. Todas essas suas experiências sustentaram sua ação de abandonar a faculdade de medicina e viajar para o Rio de Janeiro no intuito de se tornar músico profissional. A partir daí, ocorre sua vitória no festival da TV Tupi. Através do diálogo com a historiografia existente sobre o tema (CASTRO, 2008; ROGÉRIO, 2008), entendemos que essa sua conquista foi um marco que contribuiu para a ida de outros jovens artistas locais para o sudeste na mesma perspectiva.

A inserção, e conseqüente consolidação, de músicos cearenses no mercado fonográfico desse contexto se inicia a partir desse processo, e também se estabelece enquanto fruto de um momento de reconfiguração do meio musical no país, onde novos artistas e novas musicalidades ganhavam espaço. Buscamos, através deste ensaio, refletir sobre esse momento e formular um estudo que busque articular a singularidade da trajetória do sujeito e a dinâmica do cenário de produção musical em que este se insere.

A construção histórica da MPB

Para entendermos a vitória de Belchior no festival universitário da TV Tupi de 1971, e as reverberações desta na construção da carreira artística desse sujeito, precisamos compreender os processos que levaram os artistas cearenses a se inserirem no cenário nacional da MPB da década de 1970, para tanto, buscamos, inicialmente, analisar como este meio é forjado e reformulado.

A música popular brasileira, escrita com letras minúsculas, compreende um âmbito mais abrangente que não nos interessa. Buscamos aqui discutir a MPB quando da sua construção enquanto conceito, aplicado para conceber a produção musical no contexto da constituição da indústria cultural no país. Esta, escrita com letras maiúsculas, passa a ser reconhecida a partir das décadas de 1920 e 1930, com a produção e circulação da música popular urbana, que teve como maior destaque o samba (NAPOLITANO, 1998). Interessa-nos mais o seu segundo momento, a partir do final da década de 1950 e do início de 1960, quando há a sua consolidação em meio às disputas que a forjam enquanto tradição.

Nesse contexto, a MPB é (re)inventada como plataforma e objeto das discussões sobre a identidade nacional do país, das incertezas em relação aos sentidos da produção

cultural e das disputas político-ideológicas do momento. Como sustentáculo de tudo isso, há o processo de expansão e reestruturação da indústria cultural brasileira, com transformações profundas nas formas de produção, nos meios de difusão e nas possibilidades de consumo dos bens culturais. Trata-se de um contexto em que se aprofundam as relações entre música popular e mercado, assim como os conflitos entre paradigmas estéticos e comportamentais que surgiam e se consolidavam.

Estas disputas se materializavam na produção musical que surgiu com o advento da Bossa Nova, que tem como marco o lançamento do álbum *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto. A aproximação do samba suave e do jazz americano na sua concepção, o teor intimista da interpretação, o caráter simples e romântico das composições, são aspectos que caracterizam esse “gênero” que foi base de toda a nova MPB (COSTA, 2001). Suas variações se expressavam em diversas obras e a partir de vários artistas, como Baden Powell e seus “afro-sambas”, que buscava aproximá-la dos ritmos africanos.

As reverberações da Bossa Nova forjavam novas musicalidades e novos paradigmas que disputavam os rumos da MPB. No âmbito das juventudes das classes médias, a “canção de protesto” foi uma das mais contundentes. Constituída a partir da ação de setores da esquerda que buscavam formular uma produção cultural emancipatória e que alcançasse ampla parcela da sociedade, principalmente a partir da ação do Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes, a canção engajada repercutia os anseios de conscientização e politização das massas que o movimento estudantil, e a esquerda em geral, almejava. E o fazia através da produção de uma musicalidade simples, voltada para temas dos folclores regionais e que retratasse sujeitos sociais historicamente excluídos (CONTIER, 1998). Dessa musicalidade, se expressava o paradigma nacional-popular.

A efervescência da produção cultural do período, forjada dentro de um contexto de recrudescimento da repressão política e social pelo advento do regime militar, gerou formas de se conceber a música popular expressas em matizes diferentes. É preciso nos distanciar de reducionismos sociológicos e de relativismos culturais “se quisermos entender o movimento histórico que redefiniu o conceito de MPB e que ao fazê-lo, exigiu a construção de uma dada tradição (ou talvez, de inúmeras tradições entrecruzadas)” (NAPOLITANO, 1998, p. 98).

Para melhor compreender essas tradições, é preciso uma análise relacional e pragmática, que não as concebiam de forma isolada. Todos esses “gêneros” da MPB são

forjados e popularizados no contato entre si e nos mesmos processos históricos, seja pela sua reformulação, como no caso da “canção de protesto” em relação à Bossa Nova, ou pela sua negação, como em relação à Jovem Guarda. Esta última, rechaçada pelos que se alinhavam ao campo do nacional-popular e por uma historiografia mais tradicional da música brasileira, por fugir dos conceitos puristas de MPB que Napolitano discute em sua obra:

[...] o critério básico para definir se a canção era "genuinamente" MPB consistia em alguns requisitos básicos: não utilizar instrumentos eletrificados (identificados com o "iê-iê-iê" de Roberto Carlos e com o Rock anglo-americano); incorporar alguma citação, na interpretação e no arranjo, da "tradição" rítmico-melódica do samba ("rasgado" ou de "meio de ano") ou de algum outro ritmo da "raiz" (como os ritmos nordestinos); e, obviamente, ser cantada em português. A constante presença de música engajada, sobretudo nos Festivais, que procuravam traduzir a "realidade brasileira" em suas "letras", também ajudou a construir uma identidade de MPB, como sinônimo de canções portadoras de uma "mensagem" social e humana, comprometidas com ideais emancipatórios, conforme o imaginário do novo público que se delineava. (Idem, p. 99)

O rompimento com este paradigma se deu com o advento do movimento tropicalista, capitaneado por Gilberto Gil e Caetano Veloso, e a sua proposta antropofágica para a produção musical. Revisitando conceitos do modernismo literário e buscando o diálogo com as estéticas musicais da produção internacional, esta nova forma de musicalidade, ao mesmo tempo em que traduzia a intensificação do consumo cotidiano de bens culturais importados do final da década de 1960 em suas composições, apresentava uma maior abertura à lógica da indústria cultural (FAVARETTO, 1996).

A incorporação de guitarras elétricas e sintetizadores, a apresentação nos festivais com bandas de rock, as canções cantadas em inglês, são marcas desse movimento que causaram um frenesi no meio musical. Em contrapartida a essas “heresias”, na perspectiva do paradigma nacional-popular, havia o diálogo com ritmos e melodias regionais, temáticas folclóricas e mensagens críticas. O tropicalismo desconstruiu as maneiras lineares de produção musical dos “gêneros” predecessores, reoxigenando as estéticas musicais nacionais (a partir do diálogo com as musicalidades estrangeiras) ao mesmo tempo em que se referenciava na Bossa Nova enquanto sustentáculo de sua existência.

Com essa ruptura, a MPB se dilui pela falta dos rótulos e fórmulas prontas de se fazer música, embaça seus limites e definições e se expande, também como consequência da expansão da própria indústria fonográfica do período. Esta cresceu exponencialmente com as disputas e discussões em torno da “linha evolutiva da Música

Popular Brasileira”, e teve no tropicalismo um forte sucesso comercial, já que este movimento não velava a sua relação que o aspecto mercadológico da música.

Com o recrudescimento da ditadura no final da década de 1960, que acarretou no exílio de parte dos artistas da MPB e na intensificação da censura em cima de muitos músicos que permaneceram no país, uma lacuna passou a existir na indústria da música e que abriu espaço para o surgimento de novos artistas e novas musicalidades.

Além disso, Aires nos mostra que o regime militar, nesse momento, formulou uma política que buscava promover a unidade nacional a partir da valorização das diversidades regionais, o que também influenciou esse processo. “Estabelecendo suas regras regulamentando o sistema de concessões da TV brasileira, o Estado reforçou o monopólio de emissões dentro de um bloco ideológico e politicamente identificado com a doutrina da Segurança Nacional.” (AIRES, 1994, p. 95) A ascensão da televisão enquanto principal veículo de comunicação do país e o seu alinhamento com a política do regime militar influenciou fortemente a indústria fonográfica do período a abrir espaços para esses valores regionais. Foi nesse contexto que os artistas cearenses tiveram oportunidade de se inserir e se profissionalizar no meio musical.

Os festivais musicais e a televisão

Todos esses processos de disputa que forjaram a MPB se expressavam na produção do período, mas estes só eram possíveis por conta de toda uma estrutura que lhe servia de plataforma. A indústria fonográfica se estabeleceu no país ao longo do século XX tendo os veículos de comunicação como principais difusores de seus produtos, sendo o rádio soberano até meados da década de 1960. A importação da fórmula dos festivais e programas musicais do exterior para a sua execução em rede nacional no Brasil se tornou um sucesso estrondoso, começando pelos “Festivais de Música Popular Brasileira, cuja fórmula nasceu na TV Excelsior, em 1965 e migrou para as TVs Record e Globo (alterado em sua estrutura) a partir de 1966.” (NAPOLITANO, 1998, p. 98).

A TV se transformou, nesses anos, num importante meio de divulgação de música popular. Além de inúmeros programas musicais de grande sucesso como O Fino da Bossa, Bossaude e Jovem Guarda da TV-Record, e Spot-Light-BO 65, da TV Tupi, iniciou-se, a partir de 1965, o ciclo dos festivais de MPB em vários canais de televisão. Esses certames funcionaram, durante alguns anos, como vitrines de divulgação de música popular. (ZAN, 2001, p. 114)

Para além da difusão da música, havia a difusão de seus valores estéticos e de seus paradigmas no campo da disputa ideológica do momento. A vitória de uma canção

não significava somente uma premiação ao artista e a vendagem do produto, mas também uma conquista na disputa dos rumos da MPB e da própria cultura brasileira. Cantores engajados, nacionalistas e tropicalistas ocupavam estes espaços e promoviam verdadeiras batalhas pelo sucesso de suas canções entre os espectadores, o que também significava uma conquista da hegemonia em um mercado extremamente lucrativo, cujo crescimento chegou a 400% entre 1965 e 1972 (MORELLI, 1991).

No Ceará, as experiências dos festivais musicais foram tímidas, mas importantes para a projeção dos artistas locais. Principalmente pelo fato dos jovens cantores e compositores poderem vivenciar aquela competição musical ao lado dos artistas já consagrados localmente, como nos contou Têti, uma das artistas que vivenciou o processo de profissionalização no mercado fonográfico da década de 1970 juntamente com Belchior:

Nós éramos todos amadores [...] apesar de fazer o Alô Juventude, Porque Hoje É Sábado, Show do Mercantil, programas de televisão [...] não éramos profissionais, éramos estudantes, e a gente se apresentava junto com outros artistas, a Ayla Maria, Aleardo Freitas, o pessoal da antiga geração [...] e a gente cantava essas coisas todas na televisão (Têti. Entrevista. 14 out. 2013).

Os Festivais de Música Popular Cearense, realizados pelo Conservatório Alberto Nepomuceno, e os programas televisivos citados por Têti, foram grandes referências para os artistas locais ao longo da segunda metade da década de 1960, e foram neles que os sujeitos que migraram ao sudeste juntamente com Belchior expuseram seus primeiros trabalhos (CASTRO, 2008). O advento da televisão tornou estes espaços ainda mais visados por esses artistas, pois através deles se conquistava alguma projeção no cenário musical local.

Através do trabalho com a memória de sujeitos que vivenciaram processos em comum com Belchior, podemos analisar aspectos de suas trajetórias para refletir sobre a pertinência dos festivais televisivos na construção de suas carreiras artísticas. Rodger Rogério, cantor e compositor cearense que viveu com Belchior em São Paulo no início da década de 1970, contou que seu primeiro contato com ele se deu através de uma experiência em festival.

“Esse colégio Santo Inácio tava promovendo um festival de música eu fui convidado pra participar da seleção das músicas [...] e eu aceitei [...]. E eu conheci o Belchior porque o Belchior era professor lá do Santo Inácio, ensinava biologia, era estudante de medicina e ensinava biologia lá, e era ele que tava promovendo o festival, era ele que tava organizando com os estudantes [...]. Isso era em 68 ou em 69 [...] na sequência eu fui encontrar o Belchior já na TV Ceará” (Rodger Rogério. Entrevista. 24 set. 2012).

As experiências de Belchior nos festivais lhe forneceram a experiência para conseguir trabalho na produção musical da TV Ceará, o que lhe dava mais proximidade de músicos profissionais e de contatos dentro do meio artístico. Jorge Mello foi seu parceiro de trabalho dentro da emissora cearense, eles se conheceram dentro do ambiente universitário e através da televisão construíram o “trampolim” de suas carreiras artísticas.

A gente se via todo dia por causa do programa da TV para decidir quem ia tocar, com que acompanhamento se apresentaria, qual o texto que faríamos sobre cada convidado, qual a instrumentação. Sempre tratávamos desses assuntos de produção. Decidíamos qual a música do convidado que era mais apropriada para aquele programa, tudo isso juntos. Depois saíamos para os bares onde mostrávamos novas composições, poemas, ideias de músicas e planos para o futuro de nossa carreira como artistas. Também nesse período fizemos a direção musical do programa Gente Que A Gente Gosta, que ia ao ar todo sábado na TV Ceará e esse programa teve grande importância para todos os músicos cearenses, porque toda semana trazia um artista de sucesso do sul para atuar ao lado dos artistas cearenses. Dessa maneira o artista do sul poderia ver o que acontecia em Fortaleza na música. Todas as estrelas da MPB estiveram se apresentando junto com a gente nesse programa, vendo a qualidade da música que se fazia. (Jorge Mello. Entrevista. 13 ago. 2013)

Esta experiência da produção musical e os contatos adquiridos através do programa alimentaram as esperanças de Belchior na profissionalização artística, o que fomentou sua migração ao eixo sudeste do país. Lá passou por momentos difíceis, sem perspectivas de se manter por muito tempo. Foi através do intermédio do próprio Jorge Mello, que havia sido contratado para a produção musical da TV Tupi no Rio de Janeiro, que Belchior soube do festival universitário, cuja conquista foi um marco em sua trajetória. Este, apesar deste ser voltado somente ao âmbito universitário, tinha grande importância dentro do meio musical brasileiro:

Foi nesses festivais universitários da TV Tupi que surgiram, entre 1968 e 1972, os compositores-intérpretes que representariam, aos olhos de uma parte da imprensa especializada, a continuidade da chamada "linha evolutiva" da música popular brasileira. Os festivais da Tupi do Rio foram, em certo sentido, os herdeiros simbólicos dos festivais da Record de São Paulo, embora nunca tenham conseguido alcançar os mesmos índices de prestígio antes alcançados por estes últimos certames. (MORELLI, 1991, p. 74)

O artista cearense e o festival de 1971

Através de um trabalho de coleta e de constituição de fontes históricas sobre o processo que investigamos, realizamos um esforço heurístico para aglutinar tipos de fontes e entrecruzá-las, possibilitando o enriquecimento de nossas análises. O uso da História Oral, utilizada para coletar os depoimentos expostos neste ensaio, foi

fundamental para esta pesquisa por possibilitar o trabalho com o recurso da oralidade de sujeitos que vivenciaram os processos que estudamos.

Entendendo a História Oral enquanto uma metodologia (FERREIRA; AMADO, 2006) temos como princípio, para nossa investigação, a construção de fontes orais a partir de dois âmbitos: o técnico, que envolve o procedimento de coleta de depoimento a partir da realização de entrevistas e da transcrição da mesma, e o teórico, que se dá no processo de preparação e condução da coleta de depoimentos, além da problematização das informações que são extraídas da narrativa oral.

Dialogamos esse método com a utilização teórica da Memória Social (FENTRESS; WICKHAM, 1992). Em nosso ensaio, esta se dá no sentido de entender a construção que os sujeitos que vivenciaram com Belchior o processo de inserção no mercado fonográfico fazem de suas lembranças compartilhadas do passado histórico. O trabalho com a memória é fundamental para nossa análise, pois a entendemos como o instrumento da consciência humana que dá significado às experiências dos sujeitos no tempo, e através dela, é possível compreender o contexto que é vivenciado por um grupo e as diferentes reverberações deste na vida de cada indivíduo.

Os relatos sobre a vitória de Belchior no IV Festival Universitário de Música Popular, em 1971, são bastante ricos para entendermos melhor esse momento. A revista O Cruzeiro, que cobriu integralmente o evento, fez uma grande matéria sobre a conquista do cearense na final da competição. Entendemos que o fato da revista e a emissora que organizou o festival pertencerem ao mesmo grupo empresarial teve influências na condução da reportagem, onde Belchior é bastante exaltado.

Um jovem cearense, estudante de Medicina, com apenas seis meses de Rio, fez vibrar toda a platéia do Teatro João Caetano, com sua composição Na hora do almoço, uma das primeiras entre as 50 já criadas em menos de dois anos. Ao levantar o Bandolim de Ouro no IV Festival Universitário de Música Brasileira, Antônio Carlos Belchior desponta como a mais nova revelação da MPB. E, já em setembro, será o principal cartaz do Especial Nordeste, na Televisão Tupi. (IV Festival Universitário de Música Popular. O Cruzeiro. Rio de Janeiro. 18 ago. 1971)

Jorge Mello, que no momento trabalhava para a emissora, também remete ao sucesso de Belchior como algo grandioso para o mesmo.

O primeiro álbum do Belchior foi na Chantecler e antes ele tinha gravado a canção “Na hora do almoço” que fora vencedora do Festival Universitário de 1971 na TV Tupi. Claro que pela exposição que ele adquiriu com o festival, as gravadoras estavam abertas para receber esse artista. Foram editados vários discos nossos nesse período, cada um de nós conseguiu um contrato para gravar numa gravadora diferente. Eu com a Poligram, o Ednardo e Fagner em outras gravadoras, assim como o Cirino. Cada um saía pro seu lado na divulgação, tendo o apoio de empresas distintas. Alguns deram certo

com o apoio do rádio e da TV outros não tiveram essa oportunidade. (Jorge Mello. Entrevista. 13 ago. 2013)

Já Rodger contradiz Jorge Mello no que diz respeito à intensidade do sucesso de Belchior com a vitória. Segundo ele: “O festival deu pra ele uma força, mas comercialmente não. A música dele foi gravada num compacto, mas a música não vingou, apesar de ter sido a primeira colocada no festival [...]. A música ganhou o festival, mas ficou por ali mesmo” (Rodger Rogério. Entrevista. 24 set. 2012). Esse confronto de informações entre o que foi trazido por Jorge Mello e por Rodger Rogério é exemplo da dinâmica da História Oral e das oportunidades interpretativas que a mesma possibilita quando devidamente problematizada.

A repercussão da vitória de Belchior lhe garantiu bastante projeção dentro do meio musical, mas não promoveu automaticamente uma consolidação do mesmo no mercado fonográfico. Principalmente pelo fato do primeiro álbum de Belchior só ter sido lançado três anos após sua conquista no festival, quando outros músicos cearenses, como Fagner, Ednardo, Téli e o próprio Rodger Rogério, já haviam lançado os seus.

Independentemente disso, é inegável a relevância de seu sucesso na competição musical para sua projeção a nível nacional, o que foi fundamental para inspirar os outros jovens artistas cearenses a juntarem-se a Belchior no sudeste do país e construir suas carreiras musicais de forma articulada. Essa vitória, possivelmente, também serviu para projetar a imagem do artista cearense dentro de um meio musical que almejava outro tipo artístico nordestino para ocupar a lacuna deixada pelos tropicalistas exilados na Inglaterra.

Nesse sentido, parece ter havido também uma preocupação, por parte de Belchior, em se construir como artista que busca dar continuidade à tradição dos músicos baianos na MPB.

Antônio Carlos Belchior, o compositor vitorioso, que faz música há apenas dois anos e já tem mais de 50 canções prontas, disse que Na hora do almoço foi uma de suas primeiras composições. ‘Estou desenvolvendo um trabalho semelhante ao que Caetano Veloso e Gilberto Gil fizeram, mas os temas das minhas músicas estão dentro do folclore do meu Estado.’ Belchior, que chegou ao Rio há seis meses com o grupo cearense e está tentando sua transferência da Faculdade de Medicina e uma bolsa de estudos, vê o sucesso chegar rapidamente e suas dificuldades financeiras desaparecerem. “Estou muito contente e também assustado com a vitória. Soube que Maria Bethânia quer gravar Na hora do almoço, e Roberto Carlos já pediu a fita de três músicas: Paralelas, Lentas do pranto e Espacial, para ouvir e talvez gravar. Acho que a barra agora vai ficar mais leve pra mim.’ (IV Festival Universitário de Música Popular. O Cruzeiro. Rio de Janeiro. 18 ago. 1971)

Seu depoimento demonstra um discurso de alinhamento com a musicalidade tropicalista, porém voltada para os elementos regionais do Ceará, talvez como forma de

construir sua imagem no sentido de se encaixar nesse anseio pós-tropicalista do mercado fonográfico. Além disso, percebe-se a sua referência a grandes artistas do cenário nacional da MPB como Roberto Carlos e Maria Bethania, e o suposto interesse destes em gravar suas canções. Talvez isso tenha sido uma instrumentalização de Belchior da imagem desses artistas para tentar promover-se. O fato é que Roberto Carlos chegou a gravar sua canção Mucuripe, mas só em 1975.

Tudo isso nos dá indícios de uma faceta bastante conhecedora dos meandros da lógica do meio musical por parte de Belchior. E isso se reforça quando percebemos que este soube explorar bem o aspecto estético da apresentação musical no palco difundida pela televisão, algo que ele já possuía bastante familiaridade por conta de suas experiências na TV Ceará, e que repercutiram positivamente para sua conquista.

Em uma performance diferenciada, usando túnicas e sandálias, esta canção conquistou o júri e a plateia, ganhando o prêmio de melhor canção e dando o Bandolim de Ouro ao artista, que então passou a ser visto pela imprensa que cobriu aquele festival não mais como desconhecido artista cearense, mas como uma grande promessa no cenário nacional da MPB. Nesse momento, Belchior foi o primeiro músico desse grupo de jovens cantores e compositores a conquistar uma projeção em rede nacional, sendo premiado em uma competição de alto nível, por onde já havia passado nomes importantes como Elis Regina, Taiguara, Beth Carvalho, Gonzaguinha, Ivan Lins e Ruy Maurity (COSTA, 2013, p. 54)

A relevância do aspecto estético e performático na apresentação musical se tornou fundamental para os artistas que surgiram após o declínio do rádio. A pertinência do visual e da presença de palco em shows transmitidos pela televisão fez com que os artistas tivessem que se adequar a uma nova dinâmica nas apresentações.

A relação com esse novo meio levou os artistas a desenvolverem novas habilidades interpretativas. Enquanto na época do rádio os artistas valorizavam principalmente o desempenho vocal, com a TV tornava-se necessária a preocupação com a performance gestual ou cênico-expressivo. (ZAN, 2001, p. 114)

Após sua vitória no festival, e do efêmero alívio financeiro conquistado através da premiação, Belchior lançou seu compacto e continuou no sudeste em busca da aproximação das gravadoras. Segundo Castro (2008), a convite do produtor Júlio Lerner, Belchior levou o grupo de artistas cearenses para São Paulo para trabalharem no programa Proposta, que tinha caráter musical.

[...] fizemos na TV Cultura um projeto muito legal do cineasta Mário Kuperman em que entrevistávamos personalidades da TV e da Música na forma de canções, ou seja, nós compúnhamos canções que tratavam da vida do entrevistado e ele respondia nossas indagações musicais como queria (Jorge Mello. Entrevista. 11 set. 2013).

Esta experiência foi fundamental para garantir a permanência no sudeste e para manter em evidência o grupo de artistas cearenses, tendo em vista que estes ainda não haviam conseguido fonte de renda fixa com algum trabalho, exceto por Rodger, que dava aulas de Física na USP. Este nos contou que foi justamente através da exposição no programa que os contatos com produtores foram feitos e as oportunidades de contratação por gravadoras surgiram para estes artistas.

A nossa aproximação com a Continental se deu através do Walter Silva, foi através de um programa da TV Cultura, tinha um produtor da TV Cultura que conheceu Petrucio, Belchior, Cirino, num programa de rádio da Bandeirantes [...] e esse camarada foi ele que criou o termo Pessoal do Ceará, a gente falava muito 'pessoal' [...]. (Rodger Rogério. Entrevista. 24 set. 2012)

Conclusão

O rótulo elaborado por Walter Silva, produtor musical e colunista, atribuindo aos artistas cearenses o termo “Pessoal do Ceará”, foi importante para que estes sujeitos pudessem se inserir dentro da lógica do momento que a indústria fonográfica atravessava, onde os artistas considerados regionais eram mais valorizados e tinham mais oportunidades. Por mais que não houvesse uma unidade como a de um conjunto musical ou de um movimento artístico, esse elemento foi importante para garantir a profissionalização de cada um.

Os festivais musicais, que no processo de construção da carreira artística desses sujeitos, estavam em voga, passaram por um declínio ao mesmo tempo em que a televisão ascendeu e se consolidou como principal plataforma difusora de bens culturais. A vitória de Belchior no festival de 1971, televisionado pela TV Tupi, que promoveu a migração dos jovens artistas cearenses ao sudeste, e a aproximação destes com gravadoras por intermédio do programa da TV Cultura, nos remete simbolicamente a esse processo de transformação na indústria cultural brasileira. A fórmula desgastada dos festivais se diluiu e deu espaço a novos mecanismos de difusão da produção musical. Processo este que foi fio condutor da inserção de Belchior no mercado fonográfico.

Bibliografia

AIRES, Mary Pimentel. Terral dos Sonhos. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994.

CARLOS, Josely Teixeira. Muito Além de Apenas um Rapaz Latino-Americano vindo do Interior. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós- Graduação em Linguística, UFC, Fortaleza, 2007.

_____. Fosse um Chico, Um Gil, Um Caetano. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, USP, 2014.

CASTRO, Wagner. No Tom da Canção Cearense. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra. Rev. bras. Hist., São Paulo , v. 18, n. 35, 1998 .

COSTA, Bruno Rodrigues. Entre o sonho e o som. Monografia (Licenciatura em História), UECE, Fortaleza, 2013.

COSTA, Nelson Barros da. A Produção do Discurso Lítero-Musical Brasileiro. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, PUC, São Paulo, 2001.

FAVARETTO, Celso. Tropicália. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. A Memória Social. Lisboa: Teorema, 1992.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (Org.). Usos & Abusos da História Oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. O que é memória social? Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

GUEDES, Jordianne. O Fazer Musical de Rodger Rogério. Dissertação (Mestrado em História). Fortaleza: UECE, 2012.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. A Oralidade dos Velhos na Polifonia Urbana. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2003.

MORAES, José Gerardo Vinci de. História & Música. São Paulo: Revista Brasileira de História. v. 20, n. 39, p. 203–221, 2000.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. Indústria Fonográfica. São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção. São Paulo: Annablume, 2001.

_____. Cultura Brasileira. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. História & Música. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2010.

- ROGÉRIO, Pedro. Pessoal do Ceará. Fortaleza: Edições UFC, 2008.
- THOMPSON, Paul. A Voz do Passado. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. Editorial Caminho, Lisboa, 1990.
- ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade, IN: ECCOS Rev. Cient. n° 1, v. 3. São Paulo: UNINOVE, 2001.