

Memórias e esquecimentos da cena musical da cidade de Fortaleza

Caio Benevides

Universidade Federal do Ceará (UFC)

caiobenevides@gmail.com

Resumo: O presente trabalho destaca a pertinência do estudo acadêmico da cena musical de Fortaleza como processo de legitimação desta diante daquilo que se entende por música brasileira. O conceito acadêmico de cena musical tem origem nos estudos sobre subcultura urbana realizados a partir da década de 1990 e desde então passa a se adequar a realidades sociais e tecnológicas cada vez mais cambiantes. O objetivo da pesquisa é analisar de que maneiras a cena musical de Fortaleza tem sido registrada e incluída nos currículos de educação musical. Como aporte teórico, teremos ponto de partida no conceito de “enquadramento da memória” (POLLAK, 1989) e na dicotomia entre “tradição” e “modernidade” na música brasileira (ARAÚJO, 2005), segundo a qual a cena de Fortaleza não ocupa nenhuma destas duas memórias hegemônicas, mas sim uma outra, periférica. A partir dos estudos realizados, acredita-se que a escassez de estudos acadêmicos e pouca preservação de outros registros formais sobre a música de Fortaleza esteja diretamente relacionada ao fato de esta não afirmar seu espaço na memória coletiva ou afetiva dos brasileiros, mesmo dos fortalezenses.

Palavras chave: cena musical; memória; cidade de Fortaleza.

Cena musical

O conceito de cena musical é comumente usado na vida cotidiana para se referir a grupos cujos membros compartilham valores estéticos, local de atuação, nichos culturais, comerciais ou outras afinidades de diversas ordens. Músicos, jornalistas, consumidores e apreciadores de música usam este termo recorrentemente para identificar os agentes que atuam no meio musical em vários contextos.

Academicamente, é a partir dos anos 1990 que as cenas musicais passam a ser estudadas enquanto modelo teórico. É um momento em que fenômenos sócio-culturais protagonizados pela juventude passam a ter maior visibilidade, bem como a cultura feminina e negra, e que novas tecnologias tornam-se gradualmente mais acessíveis. Dessa forma, novas orientações acadêmicas surgiram no sentido de contemplar este espectro cada vez mais complexo de atuação sócio-cultural que se consolidava.

Com o objetivo de compreender os caminhos de produção, circulação e consumo musicais no contexto urbano, Will Straw foi o primeiro autor a sistematizar o conceito de cena musical, diferenciando-o de outros termos amplamente utilizados, como "comunidade" e "subcultura" (BENNETT, 2004, p. 224). Este conceito se distingue por abordar mais as cenas enquanto fenômeno sócio-cultural, implicado no cotidiano, e menos em caráter estético.

Ao interligar lugares e práticas culturais, as cenas criam novas configurações sociais nestes meios, ou seja, uma outra cartografia da cidade (STRAW, 2002, P. 255) construída a partir de gostos, atividades e pontos de encontro que se complementam uns aos outros. "Através de suas afinidades os artistas se reconhecem mutuamente e iniciam trocas, parcerias e fazem leituras semelhantes das músicas que circulam nacionalmente; dessa forma se encontram e firmam parcerias" (ROGÉRIO, 2006, p. 88). No entanto, além das particularidades locais, há também o diálogo com o global, que influencia porém não anula as apropriações realizadas no centro de cada cena, que tem em seus aspectos locais não apenas seu contexto, mas seu próprio conteúdo, especialmente no mundo contemporâneo, no qual as forças hegemônicas perdem robustez ante à articulação do todo das relações sociais (PAIVA, 2014, p. 41).

Em seu estudo sobre cenas musicais, Andy Bennett (2004) cita distintas perspectivas que estas assumem, podendo ser locais (vinculadas a um espaço físico, como uma cidade, no qual se desenvolvem como cadeia de produção e consumo de determinado estilo ou grupos musicais), trans-locais (reconhecendo apropriações e influências de uma localidade ou cena sobre outra, gerando um intercâmbio cultural) ou virtuais (menos recorrentes, porém cada vez mais viabilizadas pela Internet e suas ferramentas para reunir fãs clubes, manter em evidência trabalhos de artistas que não realizam apresentações ao vivo, mediar processos de financiamento coletivo, dentre outros papéis).

Neste trabalho, abordaremos a cena de Fortaleza nestas três perspectivas, embora reconhecendo que é nas relações estabelecidas a nível local que esta cena se afirma como tal e busca sua legitimação: "Encontraremos espaços físicos, lugares onde esses gostos entram em embate com o cotidiano, se afirmam, se transformam, amadurecem e afloram adustos" (ROGÉRIO, 2006, p. 88).

A importância dessa legitimação, seja ela acadêmica ou não, reside na valorização da cultura da cidade e, conseqüentemente, valorização da própria cidade. De acordo com Bennett (2004, p.228), vários precedentes demonstram que uma cena musical bem articulada e reconhecida pode gerar benefícios até mesmo em outros aspectos além do estritamente cultural, como no turismo, por exemplo. O autor cita pesquisas sobre o impacto do legado dos Beatles em Liverpool, de Elvis Presley em Memphis, do country e do jazz em Nashville e New Orleans e do blues em Chicago; todas verificando que estas cidades abraçaram determinado traço marcante de sua produção musical local e como isso se concretizou como diferencial para cada uma delas, atraindo turistas através da música.

No Brasil, exemplos dessa ligação entre um lugar e sua música são encontrados em cidades como Salvador, Olinda, Nova Olinda, Rio de Janeiro, Exu, entre outras. São locais que possuem equipamentos e/ou instituições dedicados a perpetuar e renovar suas práticas musicais, desde espaços físicos com esta finalidade, como o Museu de Luiz Gonzaga, em Exu, e a Fundação Casa Grande, em Nova Olinda; às inúmeras publicações acadêmicas e em meios de comunicação sobre gêneros como o samba e a bossa nova cariocas; passando ainda pela oralidade e corporeidade de matriz africana presente na Bahia. Iniciativas como estas, aliadas a um senso de pertencimento por parte de seus habitantes e esforços contínuos neste sentido, mantêm as cenas vivas na memória afetiva dos indivíduos.

Em Fortaleza, constata-se a existência de significativos espaços dedicados à formação musical, embora pouco ou nunca incorporem em seus currículos a música local. Isto se reflete ainda na escassez de material sobre o assunto, que ocupa na historiografia um lugar menor e bastante pontual diante da cena musical brasileira.

Paradoxalmente, a efervescência musical da cidade cresce desde os anos 2000 num ritmo que se opõe ao que é observado no âmbito acadêmico ou midiático:

Não que o mercado independente fosse uma exclusividade dessa década. Mas a forma declarada, quase ideológica com que passou a ser defendido, aos poucos permitiu a estruturação de uma cadeia real de produção, à margem das grandes empresas internacionais (FORTALEZA, 2013, p. 137).

A preocupação central deste trabalho reside no descompasso entre uma realidade de produção artística intensa e uma produção acadêmica que não tem sido pertinente em contemplá-la e torna-se, assim, um dos agentes que relegam estas manifestações musicais a um empobrecedor esquecimento, ao invés de legitimá-las na memória pelos meios (e papeis) que lhe são cabíveis. Meios estes entendidos aqui não como os únicos, mas como de fato essenciais para a difusão e ampliação desta cena e, conseqüentemente, da cultura local em linhas gerais.

Enquadramento da memória

Ao observar o panorama da música popular brasileira, nos deparamos com incontestável riqueza de estilos, sotaques, artistas, movimentos, entre outras formas de se interrelacionar que as cenas que a integram fomentaram ao longo das décadas. Porém, num país de dimensões continentais e construído sobre relações de desigualdade e dominação como o Brasil, diversas experiências musicais relevantes são esquecimento na memória afetiva dos brasileiros, pois "a historiografia da música brasileira é, via de regra, reflexo dos holofotes da indústria cultural" (PAIVA, 2014, p. 17).

Assim, em regiões mais periféricas do país, nas quais os aparatos da indústria cultural chegaram tardiamente ou apenas no sentido de legitimar a cultura hegemônica advinda dos centros econômicos do sudeste e do exterior, as cenas locais se tornaram meios estranhos até mesmo a seus habitantes, mais familiarizados à música veiculada no rádio e na televisão. Esta familiaridade passa a ocupar lugar de memória afetiva cada vez mais rica em referências raramente locais, fomentando assim estudos, publicações e diversas formas de difusão do que passa a ser entendido como "música popular brasileira". Como aponta Pedro Rogério (2006, p. 59) em seu estudo sobre a formação e vivência dos músicos cearenses na década de 1970, havia, mesmo por parte destes músicos, que foram agentes culturais transformadores e protagonistas da cena mais influente (inclusive mercadologicamente, devido a incursões fonográficas como os discos Massafeira e Pessoal do Ceará) já estabelecida no estado, uma distinção entre o que seria a "música popular de Fortaleza" e a "música brasileira popular". Flávio Paiva complementa:

Os compositores, arranjadores, maestros, cantores, instrumentistas e o cearense em si acabam muitas vezes envergonhados por pensarem que os parâmetros de avaliação dessa música se resumem ao recall de momentos em que artistas cearenses fizeram sucesso nacional a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo (PAIVA, 2014, p. 44).

Embora surgida entre indivíduos de perfil de classe média com formação universitária, a cena cearense desde então não encontra no espaço acadêmico meios de legitimação para sistematizar e difundir a memória daquele momento para as gerações seguintes, que por sua vez reproduziram este mesmo padrão. Diante desta situação, somam-se os estudos em música com repertório invariavelmente baseado na ideia de música brasileira difundida pelos meios de comunicação, ignorando que a cena musical de Fortaleza "está associada a uma produção autoral, que embora esteja em algum aspecto vinculada à indústria cultural não tem neste universo sua diretriz" (FORTALEZA, 2013, p. 14).

Percebe-se, então, a memória como um lugar de disputa, até aqui travada entre as manifestações de agentes locais e os enquadramentos trazidos pela mídia. Enquadramentos estes reproduzidos no ensino e consumo de música em Fortaleza em detrimento de uma efervescência cultural presente apenas no cotidiano de uma cena cada vez mais identificada à ideia de subcultura: "No campo da música popular brasileira (...) a memória é também um objeto de disputa e da mesma forma apresenta os seus "enquadradores" (críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos)" (ARAÚJO, 2005, p. 339).

Num dos primeiros documentos históricos a descrever Fortaleza, o inglês Henry Koster (2002) verificou em 1810 que a cidade era rodeada por quatro canhões, sendo o de maior potência voltado em direção à própria Vila. Índícios como este sugerem como, historicamente, Fortaleza lida com suas tensões interiores.

Jacques Le Goff, historiador francês, afirma que é preciso interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, os espaços em branco. "Devemos fazer o inventário dos arquivos do silêncio, e fazer a história a partir dos documentos e das ausências de documentos". E esta análise é de fundamental importância porque o espaço da memória constitui permanente campo de batalha, e o ato de esquecer pode ser resultado de manipulação exercida por grupos dominantes sobre dominados, ou de vencedores frente a vencidos (ARAÚJO, 2005, p. 23).

Porém, na contramão desse costume incorporado ao longo da história, algumas iniciativas no sentido de tirar dos "arquivos do silêncio" a música de Fortaleza e incluí-la nos currículos, repertórios e trabalhos acadêmicos vêm sendo realizadas, suscitando debates e demandando continuidade. Nos últimos anos, a historiografia tem avançado no sentido de democratização do objeto histórico (ARAÚJO, 2005, p. 23), voltando-se às manifestações de "pessoas comuns", em detrimento da valorização de fatos relativos às classes dominantes.

Diante dessa reflexão, é importante ressaltar a contribuição para a ampliação do "enquadramento" para além dos modelos pré estabelecidos do que normalmente se entende por música brasileira, dando continuidade a outros trabalhos aqui citados como referências e complementando projetos que, conforme veremos adiante, atuam também com esta proposta.

Uma cena sem enquadramento

Mas afinal, por que razões específicas a música de Fortaleza se encontra alheia ao enquadramento hegemônico da música nacional? De acordo com Paulo Cesar de Araújo (2005, p. 311), a memória coletiva da música brasileira funciona em duas principais vertentes interpretativas: a da "tradição" e a da "modernidade", dualismo que pode responder esta pergunta.

A tradição baseia-se no que o crítico e historiador José Ramos Tinhorão (1966) defendeu como música brasileira "autêntica", "tradicional". A este perfil se adequam nomes como Noel Rosa, Cartola, Clementina de Jesus ou mesmo nomes de gerações seguintes, mas identificados a estas referências, como Paulinho da Viola e Martinho da Vila. Já a vertente da modernidade é sistematizada e defendida por Augusto de Campos em seu livro *Balanço da Bossa*, de 1968. Esta vertente foi criada em oposição ao que o autor chamava de "tradicional família musical" e tem em seus expoentes nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Milton Nascimento. A partir de então,

a quase totalidade do que existe publicado sobre música popular brasileira - biografias, ensaios, estudos acadêmicos e coleções em fascículos - se refere a gêneros e compositores identificados ou com a "tradição ou com a "modernidade" (...) Enquanto isso, toda uma outra vasta produção musical

popular que não está identificada nem à "tradição" nem à "modernidade" encontra sérias dificuldades para obter reconhecimento da crítica ou espaço na historiografia (ARAÚJO, 2005, pp. 343-344).

Portanto, como até agora a história da música popular brasileira foi escrita e "enquadrada" por uma elite intelectual que despreza tudo aquilo que não está identificado à "tradição" ou à "modernidade", é esta elite que, em última análise - e valendo-se daquilo que Marilena Chauí chama de o "discurso competente" -, define o que é bom ou ruim, o que merece ou não ser preservado na memória musical do país (ARAÚJO, 2005, p. 363).

Claramente distanciada destas duas vertentes hegemônicas, a cena musical de Fortaleza opera desde seu surgimento com dinâmicas de produção e distribuição peculiares em termos locais, em que conta com espaços culturais, de entretenimento e de formação, mas com seus representantes de maior visibilidade sendo sempre os que encontram no centro econômico do país (mesmo hoje em dia mais descentralizado se comparado aos anos 70) suas dinâmicas de trabalho¹.

Este fator evidencia que a cidade ainda aponta canhões para si própria, reconhecendo como expressão musical, seja de sua tradição ou de sua modernidade, apenas aquilo que atua e se legitima fora de sua própria cena. Acreditamos que cabe às ferramentas de formação, sejam elas acadêmicas, técnicas ou de plateia; ajustar a mira desses canhões por meio do fomento à cena local como expressão da música brasileira. Iniciativas como os trabalhos tidos aqui como referência de Pedro Rogério, Pingo de Fortaleza e Flávio Paiva; bem como grupos e projetos voltados ao desenvolvimento da música local em diversos aspectos, como o projeto "Cantando o Ceará", no Cuca Mondubim, equipamento com gestão do Instituto Cuca que atende a jovens de 15 a 29 anos residentes em áreas de alta vulnerabilidade social; o Grupo Phyllos, na escola Julia Giffoni²; a Escola Porto Iracema das Artes³; e a disciplina de Música Cearense oferecida na Universidade Federal do Ceará (UFC)

¹ Desde nomes como Ednardo, Fagner e Belchior, nos anos 1970; a nomes como Cidadão Instigado, Marcos Lessa e Artur Menezes, mais recentemente.

² Nos projetos "Phyllos" e "Cantando o Ceará", jovens do ensino médio estudam sobre a história da música cearense, além de produzir trabalhos, entrevistar e interpretar canções de autores locais.

³ Escola de formação e criação cultural, ligada ao Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza.

vislumbram um futuro em que a cena musical da cidade dispõe de registros e menções compatíveis à sua efervescência. Como comprova Bourdieu:

O sistema escolar cumpre uma função de legitimação cada vez mais necessária à perpetuação da “ordem social” uma vez que a evolução das relações de força entre as classes tende a excluir de modo mais completo a imposição de uma hierarquia fundada na afirmação bruta e brutal das relações de força (BOURDIEU, 2001, p. 311).

No caso da música de Fortaleza, inseri-la nos processos de formação e apreciação é fundamental, a fim de que ela possa desempenhar em seu local de origem funções de socialização e reconhecimento mútuo, mesmo que inicialmente esse processo seja marcado por uma tensão professor-aluno, já que cabe à escola oferecer alternativas e oportunidades, e não reforçar o que já dispõe de todo um aparato midiático mobilizado em seu favor.

De um lado o estudante de música ouve as músicas que todos ouvem e ao tocar tem o reconhecimento imediato do seu público (...) Por outro lado existe um professor que traz novidades que não estão na mídia e quando o estudando aprende e executa as peças junto ao mesmo público não encontra a reverberação esperada (ROGÉRIO, 2006, p. 11).

Estas inquietações vão além do mero desejo de se consolidar uma cena que alcance sucesso comercial ou reconhecimento nacional, o que certamente seria um dos impactos positivos nos meios de produção locais e injetaria ainda mais ânimo nos agentes musicais atuantes na cidade, mas visam principalmente

Expor um pensamento que possa cair fora dessa armadilha e favorecer o despertar para a valorização mais ampla da nossa música, no que ela oferece de força gregária, de emoção renovadora da memória dinâmica, do sentimento de familiaridade com o desconhecido e na construção de sentido de destino, é uma forma de demonstrar respeito pela diversidade singular da nossa música, como manifestação indissociável do nosso comportamento social (PAIVA, 2014, pp. 46-47).

É nesta perspectiva que conhecer a cena musical local não se limita a cultivar a memória de suas “raízes”, mas também implica levá-la adiante em seus ecos contemporâneos que a mantêm viva e dinâmica na memória afetiva de um lugar. A

conservação ou ruptura de valores e estéticas são movimentos que ocorrem naturalmente a partir desta relação, desde que estabelecida.

Referências

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BENNETT, Andy. Consolidating the music scenes perspective. In: **Poetics**, 32:223–234, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 2001.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa**: antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1968.

FORTALEZA, Pingo de (org.). **Pérolas do Centauro** – 40 anos da música cearense. Fortaleza: Solar, 2013.

KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2002.

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

PAIVA, Flávio. **Invocado**: um jeito brasileiro de ser musical. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2014.

ROGÉRIO, Pedro. **Pessoal do Ceará**: habitus e campo musical na década de 1970. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

STRAW, Will. Scenes and sensibility. In: **Public**, no. 22/23. 2002. pp. 245-25. Disponível em: <<http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/public/issue/view/1750/showToc>>. Acesso em 20 abr. 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. Rio de Janeiro: Saga, 1966.