

MÚSICA E POLÍTICA NO BRASIL

o movimento musical no Ceará dos anos sessenta

Mary Pimentel Aires

"A arte deve encontrar a linguagem e as imagens capazes de comunicar esta necessidade como sua própria, pois é impossível imaginar que novas relações entre homens e coisas jamais possam surgir se os homens continuam a ver as imagens e a falar a linguagem da repressão, da exploração e da mistificação."

Marcuse

A temática da "cultura brasileira", seja em sua vertente "nacional", "popular" ou de massa, tem se constituído como um desafio permanente em meio às discussões acadêmicas empreendidas por intelectuais e teóricos das ciências sociais que procuram um entendimento da realidade brasileira.

De uma concepção conservadora gilbertiana, passando pelo nacionalismo de Mário de Andrade, pela antropofagia cultural oswaldiana, pelo nacionalismo isebiano até as concepções vanguardistas chamadas "revolucionárias" dos movimentos artístico-culturais dos anos sessenta e setenta, a cultura é sempre posta em questão. Resguardadas suas diferentes conotações político-ideológicas, e o fato de que foram

1. Para uma análise minuciosa, sistemática e crítica sobre uma historiografia da produção cultural no Brasil ver: MOTA, Carlos Guilherme. *A Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1977. A partir da montagem de um quadro referencial, o autor estabelece uma periodização prévia (1933-1974) que permite esclarecer os movimentos significativos da historiografia brasileira, uma linha de reflexão, de auto-avaliação sobre o papel dos intelectuais nos diferentes contextos vividos.

Veja também: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. "Cientistas Sociais e o Autoconhecimento da Cultura Brasileira através do Tempo". *Cadernos CERU*, São Paulo, n° 13, 1980; ORTIZ, Renato, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

produzidas em contextos históricos diferenciados¹, essas concepções sobre a cultura brasileira surgidas no século XX estão, contudo, permanentemente mediadas por um traço comum: a busca de um entendimento sobre os caminhos que a sociedade brasileira tem percorrido e pode percorrer em sua história e uma postura crítica ante os processos de transformação social e da dinâmica cultural.

Indiscutivelmente, é através da dimensão simbólica, da cultura, que se pode questionar com maior profundidade os conflitos e as diversidades, as ambigüidades e contradições estruturais da sociedade que se decidem num plano da ação prática.

Marcada pelo entrelaçamento complexo de povos e etnias diferenciadas, pelo colonialismo que originalmente lhe impuseram e, hodiernamente, impõem formas específicas de fazer, de ser e de sentir, a sociedade brasileira, estruturada a partir da desigualdade de classes sociais e mediada pela luta incessante do poder, encontra-se permanentemente dividida entre o "ser agrário" e o "ser urbano", o particular e o universal, a modernidade e a tradição, numa dialeticidade de contrários tal que o olho mais atento é capaz de perceber a cada passo, momento ou lugar.

1. Da Culturalização da Política à Politização da Cultura

Não é por acaso que a discussão sobre a cultura brasileira esteve sempre associada à questão do Estado e da política em geral. Discutir sobre a cultura significa, entre nós, discutir sobre os destinos da própria sociedade e das relações de poder que permeiam a vida dos indivíduos e grupos. Assim, uma análise da dinâmica cultural dificilmente pode ser feita senão em confronto com as questões de ordem propriamente política colocadas pelos movimentos sociais que emergem em determinados momentos do processo histórico-social e que se expressam através de formas diferenciadas de elaboração cultural. Nossa investigação, ao pretender buscar a compreensão dos processos de criação artístico-musicais no período correspondente às décadas de sessenta e setenta (1964/1979), não pôde prescindir, pois, da tentativa de elaborar uma contextualização histórica que configurasse os diversos e complexos movimentos políticos e sociais que marcaram a feição da sociedade brasileira no período estudado, que interferiram na realidade regional e cearense.

Decidimos estabelecer, para efeito de melhor caracterizar o referido contexto social, um critério de demarcação que não obedecesse a uma escolha supostamente arbitrária, mas um critério definido por um substrato político claramente identificado e perfeitamente demarcado na historiografia brasileira.

Assim, definimos o primeiro período - de 1964 a 1975 - por ser caracterizado como um momento de fechamento político, de encrudescimento dos canais de participação política, momento em que foi instalado o regime militar autoritário, definindo formas específicas e processos singulares de dinâmica cultural.

No segundo - de 1975 a 1979 - demarcamos um período de "abertura política" que evidenciava novos caminhos para o desenvolvimento da sociedade brasileira no que se refere às possibilidades de participação democrática e cultural.

Carlos Nelson Coutinho, numa excelente análise, identifica nesses dois períodos distintos um processo de "culturalização da política", caracterizado, no primeiro momento, pelo predomínio das problemáticas estético-culturais embasadas no irracionalismo da contracultura, passando a um processo tendencial à "politização da cultura", no segundo momento.

"Com a reativação da vida política a partir de meados dos anos 70, o espaço intelectual - que era essencialmente 'culturalista' no período anterior - foi ampliado com o retorno de temas explicitamente políticos. (...) Num curioso movimento pendular, ocorreu por algum tempo uma excessiva 'politização' do espaço cultural, com uma relativa 'desativação' das problemáticas estéticas e crítico-culturais que marcaram as polêmicas do período anterior. De certo, essa transitória 'desativação' era resultado da urgência de encaminhar e aprofundar a transição da ditadura à democracia, uma tarefa na qual se empenhou a grande maioria da intelectualidade, independentemente da diversidade de suas concepções do mundo e da cultura." (COUTINHO, 1986, pág.105)

Paradoxalmente, o que possibilitou a culturalização dos espaços políticos no período pós-64 foi o próprio fechamento político empreendido pelo regime de governo instalado. Ou seja, o silêncio imposto à sociedade pelo governo militar abriu, em contrapartida, arestas no sentido de viabilizar novas possibilidades de manifestações artístico-culturais. Através de suas várias manifestações - música, pintura, teatro, etc. - a cultura emerge assim como o único meio de expressão política, nesse momento.

Esse artigo centra-se na análise do primeiro momento - culturalização da política - evidenciando as mediações e articulações do movimento cultural - musical no Ceará ao contexto mais amplo da dinâmica cultural brasileira.

Os anos de 61 a 64 foram particularmente importantes no que diz respeito às relações entre o Estado e a economia do País e as conseqüentes repercussões na cultura; foram anos de crises sucessivas geradas por problemas cruciais com respeito ao modelo de desenvolvimento econômico a ser estabelecido. Os governos janista e janguista já não estavam em condições de resolver as contradições herdadas do governo de Juscelino, já não havia mais possibilidades políticas e econômicas para a conciliação entre a ideologia nacionalista e o capitalismo associado dependente. Além disso, as contradições entre as classes sociais, tanto nas cidades como no campo, haviam-se aguçado (IANNI, 1977; CARDOSO, 1975; HOLANDA, 1982).

A crise política manifestava-se por um lado pela radicalização dos partidos políticos de esquerda e de direita relativamente à orientação a ser dada aos assuntos de ordem econômica e política nas relações internas e externas e, por outro lado, pela intensa e crescente politização das massas urbanas - classes médias e proletariado - e uma parcela significativa dos estudantes universitários.

A emergência de uma consciência política revelava-se através da ação dos movimentos sociais. Nas grandes cidades, o movimento operário crescia vertiginosamente, levando adiante um vigoroso processo de lutas, fortalecendo seus mecanismos de reivindicação econômica e pressão política. É nesse momento que foram criadas várias organizações, entre outras a CGT (Confederação Geral dos Trabalhadores) de importância decisiva na vida política do País.

No campo, o movimento das Ligas Camponesas avançava, alcançando a sindicalização rural e era criada a Confederação Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Um velho tema ressurgia: a questão da Reforma Agrária.

A mobilização social açambarcava também uma parcela significativa das classes médias urbanas constituídas por intelectuais, profissionais liberais, artistas e estudantes que assumiam posições cada vez mais favoráveis às reformas estruturais e desenvolviam uma intensa atividade de militância política e produção cultural.

2. Movimentos Culturais dos Anos Sessenta: o movimento do CPC

Inúmeros e significativos foram os movimentos políticos e sócio-culturais ocorridos nesse período. Interessa-nos particularmente analisar o movimento estudantil ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes, dadas às suas influências e repercussão na cultura em geral e, em particular, no movimento artístico-cultural no Ceará.

Durante a primeira metade da década de 60, até exatamente março de 64, desenvolveu-se no Rio de Janeiro, depois disseminando-se para outros estados e cidades do País - Fortaleza, Natal, Recife, João Pessoa, Salvador, Belo Horizonte, São Paulo, Santo André, Curitiba, Porto Alegre e Niterói -, o Centro Popular de Cultura (CPC), órgão cultural da União Nacional dos Estudantes (UNE) que repercutiu profundamente na dinâmica cultural dos anos subsequentes².

Regendo-se com autonomia administrativa e financeira e reunindo um grande número de jovens artistas dramaturgos, atores, compositores, cineastas,

2. Para uma análise crítica e vigorosa sobre o CPC, ver BERLINCK, Manoel T. *CPC - Une Centro Popular de Cultura*. Papyrus editora. São Paulo, 1984.

artistas plásticos, poetas, líderes estudantis e pessoas interessadas (em geral, filiados ao PCB - intelectuais e artistas e à AP - estudantes), o CPC tinha um projeto intelectual bem definido: a elaboração de uma cultura "nacional, popular e democrática". Partindo da máxima "fora da arte política não há arte popular", o movimento objetivava desenvolver uma práxis de conscientização política junto às classes populares, propondo-se a extrair daí possibilidades reais de participação efetiva dessas camadas na luta pela emancipação política e cultural da sociedade brasileira.

Heloisa B. de Holanda explicita dessa forma os objetivos do movimento:

"Os CPCs defendiam a opção pela 'arte revolucionária', definida como instrumento a serviço da revolução social, que deveria abandonar a 'ilusória' liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo, para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituindo-lhe 'a consciência de si mesmo'." (HOLANDA, 1980, pág. 10)

Para operacionalizar suas atividades, o CPC apoiava-se em dois textos que fundamentavam seus princípios básicos: "A questão da cultura popular", de Carlos Estevam Martins (Rio, Tempo Brasileiro, 1963) - primeiro diretor do órgão -, e "A cultura posta em questão", de Ferreira Gullar (Rio, Civilização Brasileira, 1965). Essas obras condensavam as principais concepções estéticas e políticas sobre a arte revolucionária do movimento.

Para Estevam Martins, os artistas e os intelectuais distribuem-se em geral por duas posturas distintas: atitude conformista e a atitude revolucionária.

A nosso ver, a concepção de "arte conformista" coaduna-se com a idéia de arte alienada, enquanto esfera autônoma. Nessa perspectiva, a arte, como as demais manifestações culturais, constitui-se como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que permeiam a sociedade. Aproxima-se do essencialismo platônico e da idéia do "belo ideal" kantiano que coloca no objeto artístico em substrato essencial, uma natureza pura que o faz distinguir-se e distanciar-se da esfera do social, do político-ideológico. A "arte pela arte" eliminaria, portanto, a mediação entre o artista e sua existência material, entre a arte e a vida social. A mediação dialética entre subjetividade artística e objetividade social exteriorizada é cindida.

A segunda concepção artística, "revolucionária/engajada", ou também denominada "vanguardista" pelos membros do CPC, é aquela seguida por artistas e intelectuais que identificam seu pensamento e sua ação com os imperativos próprios à consciência das classes oprimidas.

O engajamento na arte expressa-se quando o artista pretende ser popular, e ser popular é identificar-se com as aspirações fundamentais do povo, quando

se une ao esforço coletivo de lutar pelo seu projeto de existência que pode ser traduzido como a luta por sua emancipação política.

Para essa vertente, o artista engajado deve estar em condições de operar transformações na própria consciência do público e de fazer nascer no espírito do povo uma evidência radicalmente nova; a compreensão concreta do processo sócio-político em função de possibilitá-lo a exercer uma práxis concreta de transformação.

Berlinck assim define o "caráter revolucionário" da arte popular proposta pelo CPC:

"A arte popular revolucionária encontra seu eixo na transmissão do conceito de inversão da práxis, o conceito de movimento dialético, segundo o qual o homem aparece como o próprio autor das condições históricas de sua existência. O mundo, o termo antitético do homem, é virado ao avesso e descobre-se em sua verdadeira natureza como momento dialético, como jeito humano e não fato absoluto. (...) Nenhuma arte poderia se propor a finalidade mais alta que esta de se alinhar lado a lado com as forças que atuam no sentido da passagem da necessidade para o reino da liberdade." (1984, págs. 81 e 82)

Não nos cabe aqui um aprofundamento e uma avaliação crítica das teses e práticas desenvolvidas pelo CPC do ponto de vista estritamente político. Diversos foram os estudos realizados nessa perspectiva, inserindo avaliações críticas que incidem sobre o caráter "populista" e "totalitário" do movimento, como questionamentos a respeito do papel dos intelectuais no quadro das políticas culturais propostas naquele período. Nosso interesse específico reside em entender o movimento enquanto acontecimento significativo no contexto da dinâmica da produção cultural, ou seja, em suas repercussões no âmbito do desenvolvimento da criação artística propriamente dita e suas implicações para a cultura brasileira como um todo.

Riquíssima e variada foi a produção artístico-cultural do CPC na primeira metade dos anos 60.

No teatro foram produzidas e montadas várias peças, entre outras: "Eles não usam black-tie", de Gianfrancesco Guarnieri; "A vez da recusa", de Carlos Estevam Martins; "Os Azeredos mais os Benevides", "Brasil-versão brasileira", "A mais-valia vai acabar", "O filho da besta torta de Pajeú", de Oduvaldo Viana Filho; "Não tem imperialismo no Brasil", de Augusto Boal; e "Miséria ao alcance de todos", de Arnaldo Jabor. As peças eram encenadas tanto em salas de

espetáculos como em carretas rebocadas por jipes que se transformavam em palco para espetáculos de teatro de rua, portas de fábrica e sindicatos, na tentativa de falar diretamente às classes trabalhadoras.

Na área do cinema, a principal produção foi o longa-metragem "Cinco Vezes Favela" com direção coletiva de Marcos Farias, Miguel Bórges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diégues e Leon Hirzman. O filme, esteticamente, não pode ser visto como uma obra acabada, mas do ponto de vista político teve um significado importante dentro do Cinema Novo como uma nova experiência, representativa de um grupo e de um movimento coletivo.

Carlos Diégues, nesse sentido, se reporta ao filme na época do seu lançamento:

"Representa um gesto de rebeldia diante dos esquemas tradicionais de produção. Com orçamento baixíssimo, num nível que se tornou comum a um ponderável número de realizações nacionais, (...), a fita se torna ímpar por ser a primeira a ser realizada por uma associação de classe." (1963, págs. 25 e 26)

OCPC procurou atuar também na área da literatura, realizando o I Festival de Cultura Popular em 1962, no Rio de Janeiro, que apresentou obras de escritores e poetas com o lançamento dos "Cadernos do Povo Brasileiro", sob a direção de Álvaro Vieira Pinto e Ênio Silveira.

Como parte das atividades e realizações do movimento cepecista foram importantes a promoção dos cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia para a formação profissional, técnica e artística, como a fundação da sede nacional de distribuição de livros, discos e revistas - PRODAC - dispondo de representantes e agentes em mais de cinquenta cidades brasileiras.

2.1 A Politização na Área Musical

Na área musical alguns compositores adotaram a mesma filosofia política da linha cepecista, definindo-se pelo nacionalismo e pelo encontro das artes da classe média com suas fontes populares. Carlos Lyra, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Baden Powell, Vinícius de Moraes, Nelson Lins e Barros, entre outros, integravam a corrente politizada da bossa-nova (Tárik de Souza: 1988).

A maioria dos estudiosos da música nesse período considera que a Bossa-Nova como movimento musical havia ficado restrita aos círculos intelectuais de classe média, e esses compositores passaram então a buscar a "aproximação" do povo.

Sérgio Ricardo, que foi um dos primeiros compositores a gravar dentro da tendência bossanovística com o disco "Convite para Ouvir Maysa" (1950), já em

1960 inicia seu rompimento com o movimento quando grava "Zelão", música incluída no seu elepê "A bossa romântica de Sérgio Ricardo". "Zelão" é um samba inspirado numa figura real de Marília (São Paulo), sua terra natal, que o autor transpôs para uma favela do Rio.

"Zelão"

"Todo o morro entendeu

Quando Zelão chorou

Ninguém viu, ninguém brincou

E era carnaval..." (Abril Cultural, 1978, pág. 5)

Sérgio Ricardo assim justifica seu rompimento com as bases musicais bossanovísticas:

"O que caracterizou a minha dissidência com a bossa-nova foi justamente o 'Zelão'. Era o caminho de uma pesquisa mais popular, com o abandono dos valores pequeno-burgueses de Ipanema, de Brasília, aquele negócio de muito sorriso, amor e flor." (Idem)

Carlos Lira, um dos fundadores do CPC, em 1962, dedica-se à pesquisa com velhos sambistas do morro: Cartola, Néelson Cavaquinho, Zé Ketí. Em parceria com este último, compôs o "Samba da Legalidade" (1962), samba que anuiu à questão da legalidade da posse de João Goulart, tema bastante discutido na época. Em 1963 realizou, juntamente com Vinícius de Moraes, uma comédia musical, "Pobre Menina Rica", onde Nara estreou como intérprete. A cantora ainda participou, no mesmo ano, de duas faixas do terceiro disco de Carlos Lira, "Depois do Carnaval" (RUY CASTRO, 1990, pág. 344).

Carlos Lira assim expressa seu rompimento com a bossa-nova, justificando sua nova atitude artística "engajada":

"A Bossa Nova estava destinada a viver pouco tempo. Era uma forma musicalmente nova de repetir as mesmas coisas românticas e inconseqüentes que vinham sendo ditas há muito tempo. Não alterou o conteúdo das letras. O único caminho é o nacionalismo. Nacionalismo em música não é bairrismo." (Idem)

Muito importante nesse processo de ruptura com o movimento da bossa-nova foi a atuação de Nara Leão, que no final do ano de 1963 já mostrava sinais de rompimento. Sob a produção de Aloysio de Oliveira gravou o disco "Nara"

com Cartola, Zé Ketí e Néelson Cavaquinho. Duramente criticada pelo próprio produtor e por alguns músicos como Jacob do Bandolim e Sérgio Bittencourt que acusavam-na de deturpadora da "pureza" da autêntica música popular, Nara não se fez de rogada e, no final desse mesmo ano, assinou com a Phillips a gravação de um novo disco, "Opinião de Nara", que representou realmente seu rompimento (Idem, p. 348). Entre outras canções, ela gravou: "Opinião" e "Acender as Velas", de Zé Ketí, "Deixa" e "Labareda", de Baden Powell e Vinícius de Moraes, e "Sina de Caboclo", de João do Vale.

Numa entrevista a "Fatos e Fotos", Nara respondeu às críticas que a colocavam como "traidora" do movimento:

"Chega de bossa-nova, chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo (...) Eu não sou isso que querem fazer parecer que eu sou: uma menininha rica, que mora na Av. Atlântica de frente para o mar. (...) Não quero passar o resto da vida cantando Garota de Ipanema e muito menos, em inglês. Quero ser compreendida, quero ser uma cantora do povo" (Idem, págs. 348 e 349).

Apesar das reações negativas dos cultores do movimento, a intérprete declarou guerra total ao estrelar em 1964 o show "Opinião", de Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Pontes e dirigido por Augusto Boal e com a participação de João do Vale e Zé Ketí. Para uma platéia de cem mil pessoas (até agosto de 1965), Nara, a "musa da bossa-nova" passa a ser, definitivamente, a "musa do protesto".

Através de suas declarações ao "Diário de Notícias" (Rio, 1966), por pouco não foi enquadrada na Lei de Segurança Nacional: "Os militares podem entender de canhão ou de metralhadora, mas não pescam na de política" (Idem, p. 351).

No período, Ferreira Gullar, entre outros intelectuais que correram em sua defesa, expressa a resistência da "Flor Armada" através de um poema:

*"Moço, não se meta,
Com uma tal de Nara Leão
Que ela anda armada
De uma flor e de uma canção"
(Idem)*

Vinícius de Moraes também deu uma guinada musical à bossa jazzificada. Participou como letrista de um disco do CPC que destacava a "Canção do Subdesenvolvido" e, em parceria com Baden Powell, compôs: "Berimbau",

"Consolação", "Samba da Bênção", "Labareda", "Canto de Ossanha", sambas que, apropriando-se de ritmos e motivos afro-musicais recolhidos no candomblé baiano, afastavam-se da proposta jazzística predominante na ala da bossa-nova. (Tárik de Souza; 1988 p. 210).

Geraldo Vandré, por outro lado, radicalizou sua procura por uma "bossa nordestina" reproduzindo o clima de cantorias de cego e aboio - "Fica mal com Deus", "Canção Nordestina" - e estilizando os vários ritmos de sua região de origem - o Nordeste - "De sena, de terra e de mar". Até alcançar, em 1966, a moda de viola, "Disparada" e a guarânia "Prá não dizer que falei de flores" ou "Caminhando", canção-símbolo do movimento estudantil.

Ainda no que se refere à música, o CPC realizou a gravação e distribuição de um "long-playing" intitulado "O povo canta" (1962). As composições reunidas no disco - "O Subdesenvolvimento" e "Canção do Trilhãozinho" (Carlos Lira e Francisco de Assis), "João da Silva" (Billy Blanco), "Grileiro Vem" (Rafael de Carvalho) e "Zé da Silva" (Geny Marcondes, Augusto Boal, Conjunto CPC) - se propõem a abordar fatos reais, problemas ligados ao cotidiano, à luta de todos os dias, ou seja, nelas os elementos da expressão coletiva são utilizados como uma forma de comunicação politizada com o povo na tentativa de conscientizá-lo, ao mesmo tempo, a respeito de problemas que o atingiam diretamente.

A música "João da Silva", carregada de ironia e crítica, expressa bem esse caráter político explícito do disco:

*"João da Silva, cidadão sem compromisso...
Movido a ESSO vai em frente, no batente...
Ele é nacionalista mas de um modo diferente.
Pois toma rum com coca-cola e tudo esquece..."*

2.2 O MOVIMENTO CEPECISTA NO CEARÁ

No Ceará, a atuação do CPC foi decisiva nos movimentos políticos estudantis e artístico-culturais. Essa influência começou a se dar quase que simultaneamente ao desenvolvimento do movimento cepecista no sul do País.

Cláudio Pereira, ligado ao PCB e considerado o "mascote" do movimento estudantil secundarista e do CPC cearense - formado a partir da UEE - União Estadual dos Estudantes (1962-1963), observa as ambigüidades do momento histórico e o caráter específico do movimento cepecista no Ceará:

"Havia de tudo no movimento: por um lado uma formulação política de protesto, que era uma coisa mundial; por outro, uma tendência sem preocupações políticas. Havia também incompreensão de muita coisa. ... Acho que o grito foi nacional, mas a cor local diferiu em todos os lugares."

A efervescência política e cultural no meio estudantil cearense nos anos sessenta já se iniciara em fins da década anterior (1957-1958) no Liceu do Ceará, reduto educacional de onde emergiram algumas das mais expressivas figuras do meio artístico e intelectual que tiveram uma participação efetiva e atuante nos processos culturais da década posterior. Ali, uma intensa atividade cultural já se fazia presente com publicações de jornais políticos, como o "Alvorada", fundado por Cláudio Pereira e revistas, como a "Idéia".

No início da década - 1961/1962 - a mobilização estudantil concentrou-se na universidade. Criada em 1954 através da Lei nº 2373, a Universidade Federal do Ceará, com menos de dez anos de existência, enfrentava uma das mais sérias crises administrativas da sua história. Através de medidas de restrições e contenções de despesas, o governo federal colocava em jogo a execução de alguns projetos inseridos no "Planejamento para Seis Anos", plano que o reitor Antônio Martins Filho pretendia realizar³. A crise veio aguçar uma questão - a da autonomia das universidades federais - que para a reitoria constituía-se como problema prioritário, um elemento essencial para a existência e funcionamento das universidades pertencentes ao governo.

A crise administrativa culminou com a renúncia do então presidente Jânio Quadros - agosto de 1961 - e logo em seguida, dezembro - com a decretação da Lei de Diretrizes e Bases - Lei nº 4024 - que trouxe algumas inovações: entre elas, as prerrogativas da representação dos estudantes nos órgãos colegiados da universidade.

Através de várias e importantes reuniões promovidas pelos líderes da União Nacional dos Estudantes - UNE - realizadas em Porto Alegre, foi deflagrado um movimento em nível nacional, objetivando o cumprimento imediato do disposto no artigo 78 da Lei referida, que sugeria uma participação mais direta do corpo discente na administração da Universidade. De acordo com o disposto, os órgãos colegiados, inclusive o Conselho Universitário, passariam a ser integrados por um terço dos estudantes.

Animado e até certo ponto pressionado pela visita da UNE-volante em 1962, o diretório acadêmico da Universidade Federal do Ceará, através de seus líderes, começou a articular um movimento de sublevação da categoria com uma ameaça de greve geral. Deflagrada a greve, que foi denominada "greve do terço" e que se aliava ao mesmo movimento em outras Universidades do País, a UFC teve suas atividades paralisadas e foi ocupada pelos estudantes durante dois meses, quando finalmente foi abafada pela ação do exército que tomou de assalto as dependências da Universidade.

3. Antônio Martins Filho assumiu o cargo de reitor desde a fundação da Universidade. Primeiro Mandato (1955-1958), Segundo Mandato (1958-1961), Terceiro Mandato (1961-1964), Quarto Mandato (1964-1967).

Antônio Martins Filho relacionou a postura dos estudantes, que ele acusa de "radical", a influências geradas externamente à Universidade:

"Se houve erro, foi da parte dos estudantes que, influenciados pelo radicalismo dos agentes de Cuba e de Moscou, procuram tumultuar a Universidade, destruindo em grande parte aquilo que me parecia essencial, ou seja, o otimismo e o entusiasmo no meu trabalho, em favor da educação superior no Ceará". (1983, pág. 238)

Radicalizando ou não, o fato é que o movimento colocou em evidência uma grande disposição política da categoria estudantil de influenciar, de intervir, de participar efetivamente do debate sobre as emergentes questões nacionais. Suas repercussões, portanto, ultrapassavam as fronteiras da própria universidade e inseriam-se nos atos políticos que fervilhavam por todo o País.

Se por um lado o movimento estudantil radicalizava do ponto de vista político, de outro, constituiu-se como foco de irradiação da efervescência cultural que caracterizou a década. E a universidade surgia como o *locus* do processo de mobilização política dos intelectuais e dos artistas de Fortaleza.

Em 1963, diversas foram as atividades artísticas e culturais realizadas pelo Centro Popular de Cultura - da União Estadual dos Estudantes do Ceará, naquele momento dirigido por Augusto Pontes. No teatro participavam Aderbal Júnior, José Alberto Cavalcante, Carlos Paiva, entre outros, com encenações de peças teatrais de autores nacionais e estrangeiros.

Concomitantemente eram realizadas apresentações musicais - shows - cujo repertório reunia algumas composições de compositores que musicalmente eram "modernos", isto é, tinham uma clara influência bossanovista, as quais se aliavam ao conteúdo de protesto social nas letras, como em Edu Lôbo, Carlos Lira, João do Vale, Nara Leão.

O movimento artístico de teatro e música teve seu prosseguimento com a organização de alguns grupos. Entre eles o CACTUS (1964), que, reunindo pessoas interessadas, artistas, músicos, integrou-se ao grupo de teatro. Participavam Olga Paiva, Iracema Melo, Sérgio Costa, Nonato Pereira, Renatinho, Cláudio Pereira.

Partindo da concepção de arte engajada, o grupo reunia-se para ensaios no conservatório de música e daí saía para apresentações de espetáculos e shows de teatro e música.

Eram tempos difíceis, tempo em que, com o golpe militar, a censura atuava de uma forma direta sobre o movimento estudantil. Tempo da "caça às bruxas", "caça aos comunistas".

Cláudio Pereira, em seus depoimentos, cita um fato que tornou-se histórico pelo significado que ele tomou. O grupo Cactus uma vez apresentan-

do-se na ultraconservadora Casa de Juvenal Galeno, empolgou o público com a música de protesto "Operário em Construção", de Vinicius de Moraes, mas ao mesmo tempo, criou uma reação negativa: "Comunistas invadem a casa de Juvenal Galeno e apresentam a subversão"...

2.2.1 Reaglutinação Cultural no Pós-64

A repressão política foi pouco a pouco atuando de forma a favorecer a inevitável dispersão do grupo, expressa através de prisões e outras formas de violência policial e do Estado.

Essa dispersão forçada não implicou, entretanto, a descontinuidade do movimento cultural na universidade. E, já nos idos de 1965, houve a primeira tentativa de reorganização que concentrou-se nos Institutos Básicos - Física, Química e Matemática - principalmente no Instituto de Física, que fazia convergir e conduzia toda a intensa atividade artístico-cultural da cidade.

Rodger Rogério - então estudante de Física, compositor e vice-presidente do diretório acadêmico - juntamente com Flávio Torres, também estudante de Física e outros estudantes do curso de matemática, integraram-se ao grupo Cactus e organizaram um cine-clube. O objetivo era divulgar filmes brasileiros e os chamados cinemas-de-arte ainda com uma proposta de engajamento artístico. As apresentações dos filmes, mediadas por shows musicais, eram seguidas de comentários e debate. Hélio Leite era o comentarista e coordenava as discussões sobre as sessões de cinema (depoimentos de Rodger, Francis Vale e Cláudio Pereira).

O poeta Antônio Carlos Brandão, então estudante de arquitetura e letrista, assim definiu aquele momento de tentativa de reaglutinação do movimento cultural em Fortaleza.

"Foi um período explosivo de um grande movimento cultural que envolveu a cidade toda e que durou um bom tempo em Fortaleza. O pessoal da física era o grupo centralizador. Foi ele quem trouxe a associação cearense de cinema para dentro da universidade".

Além das atividades integradas de música, teatro e cinema em Fortaleza, o movimento estendia-se para o interior do Estado. Com características mambembes, foram organizadas as "caravanas" que tinham o objetivo de disseminar a mobilização em outras regiões do estado: Juazeiro, Barbalha, Iguatu, como também no estado do Rio Grande do Norte.

Rodger Rogério assim definiu a experiência que implicou a sua própria prisão por nove dias:

"No Cactus tive a oportunidade de conviver com o pessoal de teatro; fizemos uma excursão pelo interior. Na época fui preso e passei nove dias incomunicável; no final acabaram me pedindo desculpas. Enquanto isso, o pessoal ficava na maior confusão, querendo saber por que eu estava preso, se era por causa da música, do teatro... na época tinham soltado uma bomba em Recife, e eu tinha estado lá, mas eu não tinha nada a ver com isso..."

A tentativa de reaglutinação finalmente obteve êxito, quando em 1966 finda a intervenção nos diretórios acadêmicos e, conseqüentemente, são realizadas as eleições com chapa única. Homero Castelo Branco assume a direção do DCE e convida Cláudio Pereira para dirigir um novo organismo cultural - GRUTA (Grupo Universitário de Teatro e Arte). O eixo das atividades desloca-se dos Institutos Básicos para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Aqui, inicia-se um novo processo de intensa criatividade e mobilização. Ricardo Bezerra, arquiteto e letrista, sintetiza essa nova fase do movimento cultural: "a Arquitetura tornou-se o local de realização das tertúlias etílico-lítero-musicais e badernasas..."

O Gruta, que abrigava em seus quadros pessoas como Augusto Pontes, Ruth Cavalcante, Fausto Nilo, Brandão, Petrucio Maia, Leda Maria, Antônio Carlos Coelho, Hidelberg, Braguinha, Ângela, Márcia Pinto, entre outros, retoma a linha do CPC - como no CACTUS - dos shows musicais, teatro, mas adquire um caráter diferente porque de tonalidade local. As músicas e peças de teatro eram criadas pelos próprios artistas da terra. Rodger Rogério e Petrucio Maia surgem como compositores. Uma peça teatral musicada é encenada no galpão da Faculdade de Arquitetura - O tempo em preto e branco - que reunia também trabalhos em desenho e "slides", toda ela produzida por artistas locais.

Francis Vale chama a atenção para a peculiaridade do movimento do GRUTA em relação ao movimento artístico-cultural do período anterior:

"O movimento do CPC no Ceará, do grupo CACTUS, diferencia-se do movimento do GRUTA porque recebera influências diretas do sul do País. No caso do GRUTA, embora absorvendo ainda essas influências, percebe-se um processo que toma feição própria, inclusive com relação aos textos das peças teatrais e às músicas que, em geral, revestiam-se de uma conotação satírica com respeito à ditadura militar e às condições da universidade. No GRUTA, eu já vejo uma coisa local e foi através dele que as pessoas conseguiram reaglutinar-se".

Augusto Pontes, figura catalisadora do movimento e considerado o principal "animador cultural" desse período, assim expressa em linguagem antropofágica a cor local do movimento:

"Comemos muito a cultura nacional sempre querendo que a 'comida' fosse melhor. Continuamos nesse banquete, mas começamos a botar os pratos na mesa para distribuir o nosso angu"...⁴

A atuação do Gruta no movimento cultural cearense foi expressiva. No período correspondente aos anos 66 a 68 ela direcionou-se basicamente na organização das chamadas "caravanas de cultura" e na realização dos festivais de música.

As caravanas de cultura, como o próprio termo designa, consistiam na reunião e mobilização de um expressivo contingente de artistas, intelectuais e pessoas engajadas no movimento que objetivava a divulgação extensiva da criação-cultural produzida localmente aos diversos recantos e regiões do Brasil como também no exterior.

Seguiram caravanas ao interior cearense - Sobral, Juazeiro do Norte, Barbalha, Crato, a estados e cidades vizinhas - Teresina, Natal, Mossoró.

No ano de 1968, cento e quatro pessoas excursionaram ao interior do Ceará, levando a Exposição de Arte Fotográfica-EVAF. Os trabalhos fotográficos expostos, tendo como tema básico a arte erótica, causaram reações no público com respeito à legitimidade da fotografia enquanto obra de arte: "Isso é uma loucura, fotografia nunca foi arte..." denunciava a crítica negativa e pejorativa. Entretanto, para Cláudio Pereira, a exposição constituiu-se como um momento antecipador importante nos caminhos e desenvolvimentos que a fotografia depois percorreu.

Nesse mesmo ano de 1968, organizaram a primeira "caravana internacional da cultura cearense". Homero Castelo Branco, Fausto Nilo e Antônio Coelho elaboraram o roteiro que incluía Argentina e Uruguai. Com características "mambembes", a caravana saiu de Fortaleza em ônibus semileito sob condições extremamente precárias. Esse fato, senão curioso, parece indicar a grande disposição de uma geração em atuar pela via cultural, uma vez vedados os canais de participação política.

4. Depoimento extraído da contracapa do disco "Pessoal do Ceará - Meu Corpo, minha embalagem todo gasto na viagem", gravado em 1972.

A despeito das dificuldades enfrentadas, o evento acentuava o caráter coletivo e socializador do movimento. Cláudio Pereira assim o expressa:

"Importante eram os encontros na Praça do Ferreira que tinham como objetivo esperar os jornais do sul do país e discutir sobre as caravanas. Quando tinha dinheiro, a gente ia para a boate Guarani comer peixada; quando não, a gente conformava-se com o "cai-duro" (). A gente queria muito era fazer qualquer coisa, em qualquer lugar."*

No final do ano, sob forte pressão da censura, foi encenado o espetáculo "Gruta conta sua história" cuja direção ficou a cargo de Augusto Pontes, que em 1967 fundara o TEMPO - Teatro Moderno Popular. O espetáculo objetivava apresentar toda a trajetória do movimento. Além desse espetáculo, realizaram a montagem de uma outra peça, "Gruta Livre", que em sua segunda apresentação foi proibida pela censura.

Sintomaticamente, dada a situação política imposta pela repressão, alguns dos seus integrantes foram impelidos a sair do Estado do Ceará por falta de espaços para a criação: "naquele tempo era incrível, qualquer coisa era subversão...", declara Cláudio Pereira.

3. OS FESTIVAIS DE MÚSICA E OS NOVOS CONTEXTOS CULTURAIS

No que se refere às atividades estritamente relacionadas ao movimento artístico-musical nesse período, elas concentraram-se basicamente na organização e realização dos festivais de música. Antes de nos referirmos a esse período do desenvolvimento cultural cearense, necessário se faz um desvio para uma análise mais abrangente do contexto onde foram produzidos os festivais de música, procurando encontrar os condicionantes históricos que os fizeram emergir, e assim poder articulá-los ao processo cultural específico no Ceará. Os festivais de música surgiram em um momento muito específico da sociedade brasileira. Passando o apogeu do rádio como veículo de comunicação de massa nos anos quarenta e cinquenta, a televisão, inaugurada em 1950, impõe-se definitivamente nos anos sessenta. A partir desse momento, a sociedade brasileira consolidava-se como sociedade de massa, evidenciando em nível cultural a emergência de um mercado de bens simbólicos, de uma indústria cultural, que iria alterar o panorama da comunicação no País.

A veiculação da música passa a ser realizada através de programas musicais e festivais na televisão. Esta, como meio de comunicação, empreendeu o que muitos chamam de massificação da música popular, ampliando as

* A expressão "cai-duro" relaciona-se a um tipo de sanduíche feito de carne que é vendido em modestos e populares bares e lanchonetes da cidade.

possibilidades de uma divulgação mais extensiva de novos compositores e intérpretes, revelando talentos de indiscutível qualidade. E o que é muito importante, conseguiu aglutinar diferentes gêneros da música popular e suas tendências.

O fenômeno da divulgação massiva da música através da televisão ocorreu basicamente entre 1965 e 1968 e o principal gênero impulsionador foram os festivais competitivos.

Tárik de Sousa (1988 pág. 227), jornalista, crítico musical, documentou os principais festivais realizados nesse período:

- . 1965 - I Festival da MPB - TV Excelsior
 - 1º lugar: "Arrastão" - Edu Lôbo/Vinícius de Moraes
- . 1966 - II Festival da MPB - TV Excelsior
 - 1º lugar: "Porta-Estandarte" - Geraldo Vandré/Fernando Lôbo
- I Festival da Record
 - 1º lugar: "A Banda" - Chico Buarque e "Disparada" - Geraldo Vandré/Theo de Barros
- I Festival Internacional da Canção (FIC)
 - 1º lugar: "Saveiros" - Dorival Caymi/Nelson Mota.
- . 1967 - II Festival da Record
 - 1º lugar: "Ponteio" - Edu Lôbo
 - II FIC
 - 1º lugar: "Margarida" - Gutemberg Guarabira
- . 1968 - III Festival da Record
 - 1º lugar: "São Paulo" - Tom Zé
 - III FIC
 - 1º lugar: "Sabiá" - Tom Jobim/Chico Buarque

Em 1968 foi realizado outro festival, o Universitário (associado inicialmente à TV Tupi no Rio), com a revelação de um núcleo de autores sediado no bairro da Tijuca-RJ, sob o nome conjunto de MAU (Movimento Artístico Universitário). Ivan Lins, Luiz Gonzaga Júnior, Aldir Blanc, César Costa Filho foram os compositores atuantes do movimento.

O escalão universitário, um segmento de mercado gerado a partir das necessidades estéticas urbanas e fomentadas pela bossa-nova, foi a força motriz dos festivais da música popular brasileira. As principais tendências apontavam para a retomada dos sotaques regionais através de uma roupagem pós-bossa-nova com maior sofisticação harmônica (Chico Buarque, Paulinho da Viola, Edu Lôbo, Sidney Miller, Geraldo Vandré, Milton Nascimento), como também a introdução das guitarras elétricas, happenings visuais e instrumentação

eletrônica através dos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, e do conjunto "Mutantes" que introduziram os princípios revolucionários do tropicalismo.

É muito importante observar o papel dos festivais de música com relação às transformações sócio-econômicas e políticas que estavam em curso naquele período da história brasileira. Através deles, as contradições emergentes eram reveladas com grande força, colocando em cheque as várias tendências políticas e culturais existentes. O caráter competitivo inserido nos festivais acentuava e, ao extremo, radicalizava certas posições políticas e artísticas. Sinalizavam um momento limítrofe, um espaço fronteiro no que diz respeito às mudanças que vinham ocorrendo.

3.1 A Canção-protesto, o Tropicalismo e a Contracultura

Podemos assinalar duas tendências musicais nitidamente diferenciadas que divergiam em relação às suas propostas artísticas e políticas. Nos festivais elas debatiam-se ardorosamente: a canção-protesto e o tropicalismo.

A primeira, surgida na ala universitária, mesclava a harmonia bossanovística a uma linha de protesto com apelo popular nas letras.

Era integrada por autores que se auto denominavam engajados e revolucionários, claramente identificados com o movimento cepecista e procuravam através de suas músicas (canções) denunciar o momento político autoritário, assim como preconizar um processo revolucionário via um projeto nacional-popular, única saída considerada correta para o enfrentamento do problema do subdesenvolvimento e do imperialismo.

Geraldo Vandré, com sua guarânia "Caminhando" ou "Prá não dizer que não falei de flores" (FIC, 1968), traduz a tônica "revolucionária" do discurso musical:

<i>"Caminhando e cantando</i>	<i>Vem vamos embora</i>
<i>E seguindo a canção</i>	<i>Que esperar não é saber</i>
<i>Somos todos iguais</i>	<i>quem sabe faz a hora</i>
<i>Braços dados ou não (...)</i>	<i>não espera acontecer..."</i>
<i>Caminhando e cantando</i>	
<i>e seguindo a canção</i>	

Essa canção, que tornou-se o hino oficial das passeatas estudantis, sofreu uma pressão rigorosa da censura já instalada mesmo antes do Ato Institucional número 5 (AI-5) e não foi classificada em 1º lugar no FIC, para revolta da platéia enfurecida do Maracanãzinho que exigia sua classificação.

Ao lado da canção-protesto respaldada por elementos nacionalistas e contestatórios, outra tendência configurava-se e encontrava no movimento tropicalista - a tropicália - sua força de expressão.

É importante observar que as diversas manifestações artístico-culturais desenvolvidas no Brasil da década de sessenta surgiram e muniram-se de uma fonte-matriz: os movimentos de contracultura⁵ desencadeados no mundo todo onde a contestação era o denominador comum: a "geração beat" surgida nos anos cinqüenta e sessenta nos EUA que se opunha aos preceitos enraizados da cultura norte-americana classe média branca, as manifestações culturais que reagiam ao "american way on life", o surgimento dos "hippies" com seu ideal pacifista, são exemplos da corrente contracultural que instalava-se no plano internacional.

Na música popular brasileira, particularmente, o fenômeno "Beatles" surgido na Inglaterra - movimento de rock que insurgia-se contra os modelos comportamentais e artísticos predominantes - influenciou no movimento conhecido por "Jovem Guarda", comandado pelos roqueiros Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa.

O iê-iê-iê (alusão ao grito yeah! yeah! yeah! dos músicos ingleses) empolgou grande parcela da juventude que transformou suas formas de comportar-se, a linguagem e aspirações. A ingenuidade do sonho de amar em paz, dos carrões incrementados, da alegria da festa animada por guitarras elétricas soava aos ouvidos da esquerda "revolucionária" como expressão artística alienada ante às questões políticas emergentes da sociedade brasileira.

"Quero que vá tudo pro inferno", canção de Roberto e Erasmo, traduz a linguagem da "juventude transviada", mas romântica, dos anos sessenta:

*"De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar
Se você não vem e eu estou a esperar
Só tenho você no meu pensamento
E a sua ausência é todo o meu tormento
Quero que você me aqueça nesse inverno
E que tudo mais vá pro inferno..."*

Mesmo revestida de uma conotação negativa atribuída pela esquerda, a Jovem Guarda influenciou profundamente os padrões comportamentais de toda uma geração. Ou seja, mais que um fato musical em si, o movimento do iê-iê-iê configurou-se como um fato social, cultural, significativo daquele período.

5. Luiz Carlos Maciel define contracultura como "a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo é uma anticultura". *O que é Contracultura*, de Carlos Alberto Pereira, pág. 13, S. Paulo, Brasiliense, 1983.

Mas, a tendência que realmente confrontou-se com a esquerda cepecista foi o tropicalismo (1967-1969). Esse movimento constituiu-se como um dos mais importantes dos anos sessenta. Esteve relacionado e possuía afinidades com manifestações artísticas espalhadas por diferentes áreas da produção cultural: nas artes plásticas (Hélio Oiticica), no cinema com as obras de Glauber Rocha, no teatro com as peças dirigidas por José Celso Martinez Correia, na música com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, os Mutantes, entre outros.

Inúmeras foram as análises já realizadas sobre o tropicalismo⁶ e suas repercussões no âmbito da cultura e política brasileiras. Se por um lado mostraram-se frutíferas enquanto contribuições para o esclarecimento das relações entre o movimento e as demais correntes culturais em curso na década, por outro, deram margem à consolidação de diferentes posições ideológicas no enfrentamento da questão.

É evidente que foge aos nossos objetivos uma discussão e análise mais aprofundada das diversas concepções sobre o movimento tropicalista.

O que nos interessa particularmente é apreender seu significado do ponto de vista estritamente musical, considerar o contexto sócio-político que o produziu e identificar sua articulação com o movimento cepecista com o qual travou um acirrado embate.

Corroboramos com a análise de Cláudio Coelho sobre a visão tropicalista considerada em relação à concepção da esquerda referente à cultura e à política. Contrariamente à tese defendida por Heloisa Buarque de Holanda (1980) de situar o tropicalismo como um movimento totalmente rompido com a visão de esquerda, o autor mostra pontos compartilhados por ambos, embora com visões significativamente diversas.

"O tropicalismo construiu uma versão alternativa das relações entre cultura e política, disputando com a esquerda no seu próprio terreno; o que explica a reação explosiva da esquerda frente à produção tropicalista, e a não menos explosiva resposta a essa reação". (1989, pág. 162)

Considerando que o cenário cultural brasileiro dos anos sessenta alimentava-se basicamente do chamado engajamento político social da arte traduzido pela prática política de filiação partidária, a proposta contestatária

6. Sobre o Tropicalismo ver entre outros: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 3. ed. S. Paulo: Ed. Perspectiva, 1978; FAVARETO, Celso F. *Tropicália: alegria, alegria*. S. Paulo: Kairos, 1979; HOLANDA, Heloisa Buarque. *Cultura e participação nos anos 60*. S. Paulo: Brasiliense, 1982; SANT'ANNA, Afonso R. de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978; VELOSO, Caetano. *Alegria, Alegria*. Rio: Pedra Q. Ronca, 1977; SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política 1964-1969*. In: *O pai de família e outros ensaios*. Rio: Paz e Terra, 1978.

contracultural e antipartidária do tropicalismo soava como uma forma artística alienada para a esquerda.

De uma maneira geral, a crítica tropicalista continha elementos que renunciavam um compromisso com a liberação de pulsões reprimidas, uma recusa às normas comportamentais dominantes, uma crítica à massificação cultural (embora tenha-se utilizado dela para expressar-se) imposta pelo poder da máquina propagandística estatal e pela publicidade que incitava o jovem a associar a felicidade com o nível de consumo.

Na realidade, o movimento da tropicália ultrapassou as fronteiras do enfrentamento com o "partidarismo ideológico", indo mais além com uma proposta filosófica, lítero-musical e social.

Movimento originalmente brasileiro, caracterizou-se por uma duplicidade dialética, segundo Affonso Romano de Sant'Anna (1986, pág. 90): é local e universal, é brasileiro, em princípio, mas abrange todas as regiões tropicais do mundo.

Esclarece o Manifesto Tropicalista:

*"Assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode nos dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar da cafonice ou mau gosto, apenas vivenciando a tropicalidade e o novo universo que ele encerra, ainda desconhecido"*⁷

Na sua linguagem antropofágica, porque pautada na ironia debochada, está relevada simbolicamente a historicidade brasileira/latino-americana recalcada e que precisava fluir.

Na música "Soy Loco por ti América", de Gilberto Gil e Capinam, o uso do ritmo do samba mesclado aos versos em espanhol, há uma clara alusão ao chamamento emergente de um processo de integração latino-americana.

Algumas passagens da canção:

*"Soy loco por ti América
yo voy traer una mujer playera
que su nombre sea amore
Soy loco por ti de amores
tenga como colores
la espuma blanca de latino américa
Y el cielo como bandera..."*

7. Texto extraído de *Música popular e Poesia Moderna* de Affonso Romano Sant'Anna, Vozes, Petrópolis, 1986.

A visão tropicalista da realidade brasileira mostra uma sociedade bem mais complexa do que a ênfase da esquerda no atraso e na necessidade de mudança fazia supor. Nas canções tropicalistas o Brasil aparece como uma sociedade marcada pela combinação ambígua do arcaico e do moderno. "Tropicália", de Caetano Veloso, a canção-manifesto desse movimento cultural, aponta os diferentes níveis em que se dá essa combinação.

A predominância em "Tropicália" de um cosmopolitismo estilístico é expressa pela diluição da música folclórica, pelo emprego do ritmo africano, por frases melódicas que lembram os desafios e, revestindo tudo isto, pela sofisticação musical que identifica a influência dos Beatles e outros grupos como Beach Boys, The Association.

*"Sobre a cabeça os aviões
sob os meus pés os caminhões
aponta contra os chapadões
meu nariz.*

*Eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o movimento
no planalto central do país.
Viva a bossa - sa - sa
Viva a palhoça - ça - ça - ça..."*

Tendo sobre sua cabeça os aviões, sob seus pés os caminhões, Caetano Veloso segue propondo "um movimento no Planalto Central do País" onde tenta reunir o urbano, civilizado e o rural interiorano ("viva a bossa - sa - sa, viva a palhoça - ça - ça").

3.2 Diferentes Afirmações de "Brasilidade"

Outro ponto importante a ser observado no que se refere às duas visões - tropicalista e esquerdista - é a posição frente à questão do nacional-internacional. Imbuídos do sentimento nacionalista de preservação da "pureza" nacional, os compositores da linha artística engajada reagiam negativamente a todas as influências externas, estrangeiras. O uso ostensivo de guitarras elétricas pelos tropicalistas pareceu àqueles uma forma de "deturpação" da pureza musical - nacional. Para os tropicalistas, a realidade brasileira é uma mistura crítica do nacional e do internacional; este, é um elemento constitutivo da sociedade e marca a própria vida cotidiana; e, uma produção cultural que pretendesse representar no plano artístico a sociedade brasileira, não poderia deixar de inserir os elementos estrangeiros que esta mesma sociedade incorpora.

Caetano assim se expressou a esse respeito:

"Algumas pessoas ficaram histéricas quando ouviram 'Alegria, Alegria' com arranjo de guitarras elétricas. Outros insistem em que devemos folclorizar (...) Nego-me a folclorizar meu subdesen-

volvimento para compensar as dificuldades técnicas. Ora, sou baiano mas a Bahia não é só folclore. E Salvador é uma cidade grande. Lá não tem apenas acarajé, mas também lanchonetes e hot dogs, como em todas as cidades grandes". (1976, pág. 23)

O mais famoso dos confrontos esquerda x tropicalistas deu-se em setembro de 1968 no auditório do TUCA, em São Paulo, quando das eliminatórias do Festival Internacional da Canção (FIC) promovido pela TV Globo. Ali, Caetano Veloso foi praticamente impedido de cantar "É Proibido Proibir", devido às vaias e gritos dos militantes de esquerda situados na platéia, e respondeu com um discurso onde comparou esses militantes com os fascistas do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) que haviam espancado os atores da peça Roda Viva, de Chico Buarque de Holanda, afirmando também que eles estavam ultrapassados, que iriam "sempre matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem" e que suas concepções artísticas prenunciavam posições políticas perigosas. "Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos!" (VELOSO, 1975). Poucos meses depois todos seriam calados pela repressão da ditadura, com a promulgação do AI-5.

A canção-protesto e a canção tropicalista emergiram assim como expressões artístico-musicais eivadas do tom de denúncia e contestação, ponto em comum entre ambos: contestação frente à estrutura econômica de dominação vigente, ao regime militar instalado, aos padrões comportamentais impostos pela máquina propagandística aliada a interesses externos que tendiam a um progressivo esmagamento da identidade cultural brasileira.

Embora estivessem do mesmo lado, divergiam na maneira de conduzir e expressar suas posições. As canções de protesto, sedimentadas numa proposta, poderíamos assim denominar nacionalista xenófoba, por alguns consideradas burguesa⁸ colocavam-se do lado de uma mudança de estrutura sócio-econômica brasileira pela via pacífica, única saída julgada possível para a solução dos problemas emergentes. As composições estruturadas num tom de denúncia utilizaram-se, mediante as letras, da agressividade, tragicidade e ufanismo exacerbado ou, como diria Barreto Cordeiro Júnior (1989), de uma "estética ferida".

8. Segundo Coelho, essa posição está relacionada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), principal força de esquerda nos anos sessenta que defendia o caráter nacional-democrático (isto é, burguês antiimperialista) da Revolução Brasileira e de formas pacíficas para alcançá-la. Porém, aos poucos foi perdendo terreno, sendo ultrapassada por outras organizações da chamada "esquerda revolucionária" - Ação Libertadora Nacional (ALN), defensora do caráter nacional-popular que revelava o papel do proletariado no processo revolucionário; o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), também defensor da luta armada como a ALN, embora atribuindo um caráter imediatamente socialista à Revolução (COELHO, págs. 160 e 161).

As composições dos autores tropicalistas, alternativamente, utilizaram-se de outras formas de expressão letrístico-musicais para denunciar e encaminhar suas propostas político-culturais. Através da alegoria, do sentido metaforizado da palavra, da ironia escrachada oswaldiana, da carnavalização do cotidiano, as canções traduziam (se bem que para muitos confundiam) a necessidade de rever a realidade brasileira, buscando apreender suas contradições, negando uma estética, a estética (do civismo, da clareza, do equilíbrio) da classe dominante, em função de afirmar a "brasilidade" através de um processo de desmistificação dos valores que legitimavam a dominação burguesa.

Por fim, a Tropicália propõe uma verdadeira descentralização cultural que indica a transposição das contradições da estrutura social para o campo dos procedimentos individuais. Ou seja, as repostas à problemática nacional deveriam ser auto-referenciais, proposta inversa à da esquerda que defendia a mudança estrutural social como questão fundamental.

4 O Movimento Musical Universitário: a algazarra do cantar cearense

O tropicalismo e os demais movimentos artístico-musicais dos anos sessenta repercutiram profundamente no desenvolvimento da cultura brasileira. Constituem, digamos assim, "divisores de águas" no que diz respeito aos caminhos percorridos e nos caminhos que a música brasileira percorreu.

Em particular, na cultura cearense esses movimentos foram significativamente importantes. Antonio Carlos Belchior, poeta-músico cearense, fazendo um balanço crítico do seu trabalho e relacionando-o ao contexto dos anos sessenta, assim se expressa:

*"Os grandes movimentos divisores de água na música popular brasileira foram: a Bossa-Nova (...) separando a música antiga e as novas opções na música nova brasileira, (...) a Jovem Guarda, uma coisa meio assim marginal no sentido literal, mas que dividiu água, e a tropicália num ponto mais crítico, pois o movimento do grupo baiano centrou em si todo o potencial de mudança, de transformação que estava passando a música popular naquele tempo. (...) apresentava maior grau de atualidade, contemporaneidade e que teve influências enormes, não só no setor musical mas também da cultura em geral"*⁹

Discutia-se sobre os festivais de música e sua importância como fontes reveladoras das contradições, da oposição entre diferentes visões e posturas político-ideológicas no Brasil dos anos sessenta. Ou seja, eles constituíram um

9. JORNAL O POVO - "O Balanço Crítico na arte de Belchior", 04/12/76.

palco para o embate entre as diversas tendências culturais que se configuraram no referido período.

No Ceará, conquanto emergiram como reflexo do que acontecia no plano geral, revelariam um caráter muito específico.

Num momento em que a discussão girava em torno da questão nacional onde o acirramento das posições ideológicas marcava o compasso da dinâmica cultural brasileira, o movimento musical cearense encontrou nos festivais uma forma, nas palavras de Gilmar de Carvalho (1977), "de aprendizagem".

A propósito, Gilmar de Carvalho refere-se ao movimento musical em quatro fases distintas: a dispersão, a concentração, a fase dos festivais e o êxodo.

A primeira fase evidenciou-se "quando num mesmo período muita gente começou a fazer e tocar para os amigos, nas serenatas e nas festinhas de família" (idem), ou seja, foi o período em que os compositores daquela geração iniciavam seu intercurso na arte musical, evidentemente dentro de um espaço bastante restrito.

O segundo período de concentração refere-se ao momento em que os compositores cearenses descobriram o bar do Anísio situado na Avenida Beira-Mar para onde eles convergiam sob um clima de muita empolgação e criatividade. O Bar ficou conhecido como o lugar de encontro dos artistas, poetas, músicos e intelectuais da cidade. Seguiam-se noites embaladas pela troca de informações musicais, pela solidificação de amizades, pela formação de novas parcerias, ou como diria Augusto Pontes, local "onde se bebia todas as fessas, todas as alegrias e se aguardava o sol..."

Esses encontros possibilitaram uma progressiva socialização de informações e ampliavam cada vez mais a participação dos artistas músicos no movimento cultural como um todo. Carvalho (idem) refere-se a essa geração de universitários como "um pessoal inquieto, informado e com muita coisa para dizer".

Rodger Rogério, que se iniciou como compositor três anos antes de entrar na universidade (1963), ratifica a importância dos encontros que também estendiam-se pela casa de amigos:

"A gente tinha os encontros semanais; nos reuníamos na casa dos amigos, especialmente na casa de Lúcia Arruda. A gente se considerava vanguarda".

A terceira fase do movimento artístico-musical ou "fase da aprendizagem", nas palavras do autor, foi o período dos festivais de música. Através deles os novos compositores cearenses encontraram um espaço mais amplo (até então

muito restrito aos saraus familiares, festas e bares) para divulgar seu trabalho ao público local e, posteriormente, no âmbito nacional.

Gilmar (1977, pág. 10) revela o caráter agregador dos festivais de música no Ceará:

"Os festivais ao invés de separar pelo caráter de competição juntava mais a turma. Era a certeza de que havia um trabalho, um processo e de que todo mundo estava perseguindo a mesma meta, apesar de serem diversos os caminhos".

Além dos festivais outro fator contribuiu significativamente para esse processo de aglutinação: a televisão. Os programas de auditório apresentados "ao vivo" como o "Porque Hoje é Sábado" e "Gente que a Gente Gosta", ambos produzidos por Gonzaga Vasconcelos, o "Show do Mercantil", apresentado por Augusto Borges, constituíram canais importantes para a divulgação da criação artístico-musical dos novos compositores.

Documentamos os principais festivais de música no Ceará:

- 1967 - Festival promovido pelo Gruta e dirigido por Cláudio Pereira, Márcia Pinto, Fausto Nilo, Antonio Carlos, Rodger e Expedito Parente;
- 1º dez. - 1968 - Festival organizado pela Escola de Música e realizado no Teatro José de Alencar. 1º lugar: "Nada Sou" - Fagner e Marcus Francisco. Outros participantes: Rodger, Belchior e Ednardo; 10 dez. - 1968 - Festival de Música "Aqui no Canto", promovido pela Rádio Assunção e Diretórios Acadêmicos da Escola de Arquitetura e Serviço Social e ORGACINE - estúdio. Aderbal Jr., diretor da Rádio, e Augusto Pontes coordenaram o evento.

O Festival "Aqui no Canto" produziu o primeiro registro daquela geração de compositores: o disco "Música Popular Aqui no Canto" de forma artesanal, porque gravado em um estúdio precário do ponto de vista das condições técnicas - o ORGACINE - e independente. reuniu doze músicas classificadas entre um total de cento e cinquenta inscritas no festival. Compositores como Raimundo Fagner, Jorge Melo, Petrucio Maia e Ricardo Bezerra participaram do disco. Esse último, um dos organizadores do festival e que participou com três músicas classificadas, fala sobre a importância da gravação desse disco, apesar das dificuldades:

"O Aderbal Júnior teve o peito e a coragem de gravar um disco independente, na época era uma coisa do outro mundo. Esse disco foi feito no estúdio da ORGACINE, uma gravadora de

'spots' precariamente estruturada: numa sala onde caberia no máximo cinco a seis pessoas tinha um piano, uma bateria, um contra-baixo... a maior loucura. Acho que tudo foi feito em dois canais, mas foi fundamental, é um disco histórico."

Em 1969, Antonio Carlos Belchior, então estudante universitário do curso de Medicina, poeta-músico dos mais expressivos daquela geração, produziu um programa musical na TV Ceará Canal 2, o primeiro espaço aberto especialmente para a revelação de valores novos.

Bel, como é popularmente conhecido, fala das dificuldades iniciais daqueles compositores que começavam sua vida artística, revelando por um lado o aspecto discriminatório da sociedade com relação à função artística, principalmente como ocorreu com ele que abandonou o projeto universitário - deixou o curso de medicina no terceiro ano da faculdade (1971) - para dedicar-se ao projeto artístico-musical; e, por outro, o caráter de resistência manifesto pelo impulso criador de uma geração disposta a firmar-se no cenário musical.

"Começar aqui foi muito difícil, embora alegre. Alegre porque havia toda uma geração entusiasta. Pessoas que estavam fazendo muita música, com o espírito voltado para essa vontade, com o ideal do trabalho ser conhecido. Era uma coisa muito saudável, muito criativa. As dificuldades vinham da própria sociedade que ainda hoje reconhece na profissão do artista uma coisa marginal, difícil de ser assimilada. E principalmente no meu caso e de outros companheiros. Nós somos da geração hippie, de amor e paz que abandonou o projeto universitário por um projeto paralelo que não tinha qualificação nem status sequer artístico naquele modelo que exigem de status social".

Em 1970, outro festival - Universitário da Música Popular Brasileira - organizado nacionalmente, premiou as músicas finalistas selecionadas antecipadamente em alguns estados brasileiros. No festival cearense foram duas as músicas classificadas em primeiro e segundo lugar, respectivamente, "Gira-Rola-Mundo" de Pretextato Melo e "Manera Frufrú" de Ricardo Bezerra e Raimundo Fagner.

No ano de 1971 surgiram os festivais nordestinos da extinta TV Tupi e o festival Astra de Música Carnavalesca que projetaram nomes como Rodger Rogério (Bye Bye Baião), Ednardo (Beira-Mar), Ricardo Bezerra, Petrócio Maia, Belchior, Fagner, Lauro Benevides, Jorge Melo, Cirino, Luiz Fiúza, Ribamar, Pretextato Melo, Dedé, Branquinho, Sérgio Pinheiro e Maninho.

No mesmo ano Belchior, o primeiro compositor da geração sessenta a sair de Fortaleza em busca de uma oportunidade no mercado da música popular brasileira, ganha no Rio de Janeiro o 2º Festival de Música Universitária da TV Tupi, com a canção "Na Hora do Almoço". Segundo o próprio autor, o prêmio de primeiro lugar teve um significado muito importante não só do ponto de vista individual, do autor, mas para toda aquela geração de compositores que também buscava a divulgação de seu trabalho. "Na Hora do Almoço" mostrou que havia música nova no Ceará, mostrou um tipo de música que se prendia às nossas tradições e havia nessa música sinais evidentes de competição, de sucesso. Foi a primeira vez que a geração cearense podia se apresentar competentemente no plano nacional.

Calcada na vivência rural do autor sobralense, "Na Hora do Almoço" obteve expressiva repercussão no circuito nacional do disco, abrindo portas para a música cearense.

<i>"No centro da sala</i>	<i>Pai na cabeceira</i>
<i>Diante da mesa</i>	<i>-É hora do almoço</i>
<i>No fundo do prato</i>	<i>Minha mãe me chama</i>
<i>Comida e tristeza</i>	<i>-É hora do almoço</i>
<i>A gente se olha, se toca e se cala</i>	<i>Minha irmã mais nova</i>
<i>E se desentende no instante em que fala</i>	<i>Negra cabeleira</i>
	<i>Minha avó responde</i>
	<i>É hora do almoço"</i>

Raimundo Fagner, cursando a faculdade de arquitetura na Universidade de Brasília - CEUB - participou de um festival com três músicas, todas premiadas: 1º lugar com "Mucuripe" (em parceria com Belchior); 6º lugar com "Manera Frufru" (em parceria com Ricardo Bezerra) e melhor intérprete, melhor arranjo e "hors-concours" com "Cavalo-Ferro" (em parceria com Ricardo Bezerra). Algumas passagens das canções:

"Mucuripe"

*As velas do Mucuripe
Vão sair para pescar
Vão levar as minhas mágoas
Para as águas fundas do mar
Hoje à noite namorar
Sem ter medo da saudade
Sem vontade de casar..."*

"Manera Frufru"

*Estrela sol e astro lua
Chegam nesta hora, agora
Para louvar santa alma branca
Centauro Frufru*

*Frufru Manera Frufru
Manera Frufru*

*Nesse mundo imundo
só se escuta tê a tá
Têc Têc tequirise
Brode brode brodechá..."*

"Cavalo-Ferro"

Montado no cavalo-ferro
Vivi campos verdes me enterro
Em terras trópico - americanas
Trópico - americanas, trópico - americanas
E no meio de tudo
Num lugar ainda mudo
Concreto, ferro surdo e cego
Por dentro desse velho,
Desse velho mundo.

Estava dado o primeiro passo. Os novos compositores cearenses já conseguiam ampliar os espaços na busca de um reconhecimento público, de sua afirmação no cenário da música popular brasileira.

4.1 Conclusões

Como último ponto da discussão, uma questão relevante: como explicar o fato de que no mesmo período, ao mesmo tempo - que dá sentido de movimento - um número significativo de jovens, quase todos com formação universitária, classe média urbana a fazer música? Em um sentido cultural mais geral, o que explica a "algazarra de criação" da geração sessenta no Ceará não só especificamente na música, mas nas artes plásticas, na literatura, no teatro? Como entender a emergência de uma consciência do fazer cultural, do desejo expresso de criação coletiva?

Partimos da hipótese de que a ambiência da universidade favorecia a circulação de muitas informações, da discussão e aprofundamento das questões sociais, políticas e culturais, não só no âmbito nacional como mundial.

Com o golpe de 64, mais incisivamente em 68, os canais de participação política são fechados. O silêncio é imposto como norma. o movimento estudantil é reprimido.

Ednardo, compositor, estudante de química na universidade e operário da Petrobrás na época. assim analisa:

"Com as informações que recebiamos na universidade, o movimento de maio de 68 na França e, particularmente minha experiência como operário da fábrica de asfalto da Petrobrás, começávamos a ter uma consciência maior do que era o Brasil em várias dimensões. Com a cassação dos políticos profissionais tradicionais, sem voz ativa, sem espaços, vimo-nos compelidos a assumir esse discurso político no lugar do político. A música brasileira foi ao fundo uma necessidade de ocupar esses espaços para esclarecer, formar uma cultura de resistência."

Belchior¹⁰, ao ser abordado sobre a expressiva aceitação de seu trabalho pelo público, especialmente o universitário, revela:

"Fomos formados dentro de um espírito político, de conhecimento do mundo, de saber que a arte pode ser uma maneira de revelar esse mundo, de esclarecer as coisas no sentido de o indivíduo se interessar pelo destino comum da sociedade, isso tudo traduzido de uma forma mais delicada, sutil e amorosa. Faço e falo o que muito jovem de minha geração gostaria de botar prá fora. Mas está todo mundo sufocado."

Nesse sentido, a prática artístico-musical assume uma forma de comunicar um pensamento e ações reprimidas. Ela passa a substituir a própria prática política. Daí a afirmação do caráter social e histórico da criação artística quando ela torna-se expressão do ser social, traduzindo o substrato inconsciente do coletivo nele embutido.

A arte é também política na medida em que o artista ao contemporizá-la, embora individualizado no que diz respeito ao processo criativo em si, assume posições, idéias, ideologias, sentimentos e desejos correspondentes a determinados grupos e classes constituídos socialmente.

Parodiando a afirmação marxista de que "as idéias dominantes em uma sociedade são as idéias da classe dominante" e, transpondo-a para o campo das idéias artísticas, poder-se-ia afirmar que o poder de temporalidade de uma obra artística reside no fato de que a grande obra é aquela que consegue canalizar para si as forças sociais e psíquicas inconscientes dominantes numa sociedade historicamente determinada¹¹.

O fazer artístico-cultural, coletivamente expresso através dos movimentos que marcaram a feição da sociedade brasileira dos anos sessenta, em particular no Ceará, está portanto visceralmente vinculado ao desejo de comunicar o não-dito, o que estava ocultado pelas malhas da estrutura social e política.

O "fazer coletivo" manifestou-se, portanto, como possibilidade efetiva, enquanto forma alternativa de romper o silêncio imposto pelo regime autoritário que abafou os canais de participação. Dentro dessa dinâmica complexa é possível auferir sobre o poder simbólico da cultura que elabora formas de representação, de expressão, de comunicação possíveis, de resistência ante os processos de dominação política historicamente determinados.

10. JORNAL O POVO - "BELCHIOR - Cantando sua vida e sua geração", 30/06/76.

11. A temporalidade da arte pode ser observada através dos grandes movimentos artísticos que produziram e consolidaram determinados estilos não só na música, como em todas as áreas da produção artístico-cultural: a arte barroca, o romantismo, o classicismo são alguns exemplos. Mas a arte assume também o seu caráter atemporal, transcendente: como é possível compreender o efeito extático produzido quando ouvimos uma sinfonia de Beethoven ou nos sensibilizamos delicadamente diante da sutileza das cores e leveza de uma pintura impressionista?

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA LIVROS E PUBLICAÇÕES

- ADORNO, Theodor A. *Teses sobre Sociologia da Arte*. São Paulo: Ática, 1986;
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Livraria e Cidades, 1982;
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL; 1976;
- ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978;
- AZEVEDO, Miguel Angelo de (NIREZ). *Fortaleza de Ontem e de Hoje*. Fundação de Cultura e Turismo de Fortaleza, 1991;
- BARROSO, Oswald & CARIRI, Rosemberg. *Cultura Insubmissa*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1982;
- BERLINCK, Manoel T. *CPC - O Centro Popular de Cultura da UNE*. São Paulo: Papyrus, 1984;
- BOSI, Alfredo (Org.) *Cultura Brasileira - Temas e Situações*. São Paulo, Ática, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico, memória e Sociedade*. Lisboa: Difel, 1989 (Tradução de Fernando Tomaz);
- BUARQUE, Chico. *Com a palavra Chico Buarque*. (Entrevista transmitida pela Rádio USP, 28/12/85);
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978;
- CAMPOS, M. *Colonialismo Cultural Interno: o Caso Nordeste*. Fortaleza: BNB, 1986;
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Autoritarismo e Democracia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975;
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade - A História e as Histórias da Bossa-Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990;
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986;
- : *Cultura e Democracia*. São Paulo: Cortez, 1989;
- : *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1984;
- COUTINHO, Carlos Nelson. *A Escola de Frankfurt e a Cultura Brasileira*. São Paulo. *Presença*, nº 7, 1986;
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Forense, Rio/São Paulo, 1967;
- FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975;

- FILHO, Antônio Martins. *O Outro Lado da História*. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1983;
- FILHO, Guilherme (Org.). *Perfil do Ceará*, 1991/1992. Fortaleza: Editora Gráfica Ltda;
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte: uma interpretação marxista*. Rio de Janeiro: Fehar, 1967;
- FUNARTE. *Cultura Brasileira - Tradição e Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987;
- GARBAYO, Cléo Sarmento et al. *A Dimensão Política da Comunicação de massa* (um estudo exploratório do caso brasileiro). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1975;
- GRAMSCI, A. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. 2. ed. Civilização Brasileira, 1978;
- HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1980;
- : *Impressões de Viagens: CPC - Vanguarda e Desbunde*, 1966/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980;
- IANNI, Octávio. *Estado e Planejamento Econômico no Brasil (1930-1970)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977;
- JÚNIOR, Barreto Cordeiro. *Tropicalismo: fator de alienação ou de revisão crítica da realidade?* Editora Academia Piauiense de Letras, 1989;
- LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro: História de uma ideologia*. São Paulo: Pioneira, 1969;
- LUKACS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978;
- MANNHEIM, Karl. *Sociologia da Cultura*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974;
- MARCUSE, H. *Cultura e Sociedade*. Lisboa: Perspectiva, 25, Editorial Presença, 1970;
- MARX, K & ENGELS, F. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Alfa Omega. vol. III;
- MELLO, Maria Amélia (Org.). *Vinte Anos de Resistência - Alternativas da Cultura no Regime Militar*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro Espaço e Tempo, 1986;
- MICELLI, Sergio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984;
- MORRIS, Dênis de. *A Esquerda e o golpe de 64: vinte cinco anos depois, as forças populares repensam seus mitos, sonhos e ilusões*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1981;
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1980;
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986;

- PEREIRA, Carlos. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983;
- QUEIROZ, M. I. P. *Cientistas Sociais e Auto-Conhecimento da Cultura Brasileira através do tempo*. Cadernos Ceru. Série I, nº 13, São Paulo, 1980;
- RISÉRIO, Antônio (Org.) *Gilberto Gil Expresso 2222*. São Paulo: Corrupio, 1982;
- SANT'ANNA, A. R. de et al. *Brasil Musical - Viagens pelos Sons e Ritmos*
 _____: *populares*. Rio de Janeiro: Art. Bureau, 1988;
 _____: *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1966;
- SCHWARZ, "Roberto. Nota sobre Vanguarda e Conformismo". *Teoria e Prática*, nº 2, 1968;
- _____ : *O Pai da Família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978;
- SORJ, Bernardo (Org.). *Sociedade e Política no Brasil pós-64*. 2. ed. Brasiliense, 1984;
- VELHO, Gilberto (Org.). *Sociologia da Arte* (I, II, III). Rio de Janeiro: 1966/1967;
- VELOSO, Caetano. "Ambiente de Festival". *A arte de Caetano Veloso*. Fontana Phonogram, LP6470541/2, 1975;
- _____ : *Alegria, Alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q. Ronca, 1976;
- VENTURA, Zuenir. *1968: o Ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988;
- WISNIK, José Miguel & SQUEFF, Ênio. *O Nacional e Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

JORNAIS, REVISTAS E OUTRAS FONTES DE PESQUISA (*)

- ABRIL CULTURAL, Rio, 1978 (Coleção Discográfica);
- CANTANDO sua Via e a sua geração. *O Povo*, 30 jan. 1976;
- CARVALHO, Gilmar de. Ceará, Voz Teimosa, Canto Torto. *Jornal da Música*, Rio, junho/1977;
- COELHO, Cláudio N. P. "A Tropicália: cultura e política nos anos 60". *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, Vol. I, nº 2, 1989;
- DEPOIMENTOS extraídos de entrevistas realizadas com os artistas e intelectuais da época pesquisada;
- DIÉGUES, Cacá. *Cinco Vezes Favela - CN62*. MOVIMENTO, nº 8, 1963, págs. 25/26;
- RODRIGUES, Eliézer. O balanço crítico na arte de Belchior. *O Povo*, 4 dez. 1976.

* As referências de artigos de jornais e revistas foram obtidas a partir de fotocópia das páginas ou parte dos periódicos onde a matéria estava contida sem que fosse possível identificar todos os elementos necessários à identificação da obra.