

Sotaque: a memória de infância de três artistas nordestinos

Daniel Lopes Saraiva*

Memória e história

As pesquisas na área de história do tempo presente têm ganhado cada vez mais destaque nos últimos tempos, com historiadores sendo chamados a opinar sobre a nossa história recente e sobre aspectos sociais, políticos, culturais e econômicos com os quais nos deparamos na contemporaneidade nos mais diversos espaços, como na mídia televisiva, na imprensa escrita e até mesmo nos tribunais.

Para Henry Rousso (Arend; Macedo, 2009), as fontes orais estavam já na origem da história do tempo presente, uma vez que o recuo menor de tempo possibilita entrevistar testemunhas de determinado acontecimento ou processo histórico.

Diante disso, neste artigo a proposta é trabalhar com a memória e as trajetórias dos artistas Jorge Mello (1948), Terezinha de Jesus (1951) e Têti (1950). Poucas vezes os três tiveram seus nomes citados em pesquisas sobre o contexto musical de sua época. E, no baixo número de trabalhos em que aparecem, suas atuações são citadas de forma discreta, nunca são colocados como agentes centrais – talvez por não serem os nomes mais conhecidos entre os artistas nordestinos que despontaram na carreira musical durante a década de 1970.

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestre em História pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Bolsista PRO-MOP. Vinculado ao Laboratório de Imagem e Som (LIS). E-mail: danielsaraiva_15@hotmail.com.

Aqui, então, serão trabalhadas as lembranças da infância e da família desses artistas nascidos na região Nordeste, onde iniciaram suas carreiras antes de migrarem para o eixo Rio-São Paulo. Para isso, foram realizadas entrevistas, que são parte de um projeto em andamento sobre o grande fluxo migratório dos cantores e compositores nordestinos, nas décadas de 1970 e 1980, para os grandes centros e, como dito antes, sobre a ausência dos seus nomes nos livros que retratam a história da música popular brasileira. A pesquisa conta com um número maior de artistas, porém, para este artigo, foram selecionados apenas três. Isso porque, primeiro, estes iniciaram suas carreiras quase que simultaneamente; segundo, porque foram poucas vezes temas centrais de pesquisas e muito pouco existe sobre eles em pesquisas historiográficas ou jornalísticas; terceiro, porque depois da década de 1980 nenhum dos três gravou mais pelas grandes *majors* (os que gravaram o fizeram de forma independente e uma década depois). Ambos têm um número considerável de gravações no período, ainda mais considerando que gravar um disco era um procedimento extremamente caro naquele tempo. Terezinha de Jesus e Jorge Mello gravaram cinco LPs cada um e Têti, três. Como fontes principais deste artigo estão os depoimentos desses artistas, cujas entrevistas foram realizadas na residência de cada um nos anos de 2013 e 2014. Antes de iniciar as entrevistas, os cantores foram comunicados de que elas faziam parte de um projeto que pesquisava os artistas nordestinos que iniciaram suas carreiras nas décadas de 1970 e que gravaram e foram contratados por gravadoras localizadas nos grandes centros urbanos da época. Muitas vezes, as entrevistas serviam como forma de informar como o amigo de longa data estava, uma vez que os entrevistados moravam em estados diferentes (Ceará, Rio Grande do Norte e São Paulo) e há muito tempo não se encontravam. Outros artistas que fazem parte desse momento da música brasileira também tiveram seus depoimentos recolhidos no mesmo período,¹ colaborando com detalhes para entendermos a trajetória desses cantores e de um momento/movimento da música brasileira. No entanto, antes de trabalhar com a memória desses artistas é necessário observar como era o contexto da indústria musical e a cena cultural daquela época.

1 Este artigo é parte da tese de doutorado do autor, que está em andamento e é realizada na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), sob orientação do Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer. A tese é intitulada *Vento Nordeste: A explosão da música nordestina nas décadas de 1970 e 1980* e aborda um número maior de artistas.

A revelação dos artistas nordestinos nas décadas de 1970 e 1980

Precedendo a década de 1970, temos dois elementos essenciais na ascensão da carreira dos artistas nordestinos citados na pesquisa. O primeiro são os festivais da década de 1960. Os dois maiores eram o FIC (Festival Internacional da Canção) e o Festival da Record, realizados pelas duas maiores emissoras daquele período, Globo e Record, respectivamente. Inspirados nesses grandes festivais, outros de menor porte se alastravam pelo país e vários estados e cidades realizavam os seus, condecorando muitos talentos. Entretanto, a única maneira de ser um artista conhecido no Brasil naquele momento era migrar para os grandes centros, no caso Rio de Janeiro e São Paulo, pois nessas duas cidades é que estavam as grandes gravadoras, emissoras de rádio e televisão. Era impossível ter uma carreira de dimensão nacional sem o aporte desses meios, portanto, na década de 1970, vários artistas saíram de seus estados para tentar carreira nas cidades supracitadas. Outro ponto que favoreceu a ascensão de novos artistas naquele período foi que, após o AI-5 (Ato Institucional nº 5), vários artistas já consagrados e ligados à sigla MPB (Música Popular Brasileira) tiveram que se exilar, como Caetano Veloso, Chico Buarque, Nara Leão, Geraldo Vandré e muitos outros. Quanto aos que não foram ao exílio, a censura tolhia cada vez mais aqueles que eram considerados subversivos, aplicando grande cerceamento a suas composições (Napolitano, 2004).

É fato, então, que a indústria musical precisava de novos nomes para seus *casts*. Também incentivada pelo “milagre econômico” pelo qual o país passava, a indústria viu seus números crescerem vertiginosamente (tabela 1). Para se ter ideia, o faturamento da indústria fonográfica cresceu 1.375% entre 1970 e 1976 (Ortiz, 1988).

Tabela 1 – Crescimento da indústria fonográfica entre 1972 e 1979

Ano	LPs	Compactos simples	Compactos duplos	Fitas
1972	11.700	9.900	2.500	1.000
1973	15.000	10.100	3.200	1.900
1974	16.000	8.200	3.500	2.800
1975	16.900	8.100	5.000	3.900
1976	24.000	10.300	7.100	6.800
1979	39.252	12.613	5.889	8.481

Na tabela podemos observar o aumento da venda de diversos produtos do mercado fonográfico. Além disso, a venda de toca-discos também crescia: entre 1967 e 1980, o aumento foi de 813% (Ortiz, 1988). Junto com a venda de discos e fitas, aumentava também a contratação de novos artistas pelas gravadoras – e foi nesse contexto que os artistas vindos de diversas regiões do país ganharam oportunidade de gravar seus discos e consolidar uma carreira artística.

Artistas de diversas regiões, portanto, migraram para os grandes centros em busca dessa oportunidade, como: Fafá de Belém, do Pará; os músicos do Clube da Esquina, de Minas Gerais; Ney Matogrosso, de Mato Grosso; Kleiton e Kledir, do Rio Grande do Sul; Fagner, Belchior, Fausto Nilo, Cirino e Têti, do Ceará; Clodo, Clímério, Clésio e Jorge Mello, do Piauí; Terezinha de Jesus e Mirabô, do Rio Grande do Norte; Geraldo Azevedo e Alceu Valença, de Pernambuco; e Elba Ramalho, da Paraíba. Entre o fim da década de 1960 e o início de 1970, uma lista extensa de pessoas tentava seu lugar no panteão de artistas vinculados à MPB.

Esses artistas traziam uma nova música nordestina. Segundo a antropóloga Mary Pimentel, os artistas oriundos do Nordeste são responsáveis por uma nova roupagem para a MPB. Eles têm grande influência de cantores já consagrados, como Luiz Gonzaga, mas com um diferencial: a trajetória de vida. A maior parte desses artistas pertencia à classe média urbana e quase todos tinham formação universitária (Pimentel, 2006). Eles cantavam seu cotidiano, um Nordeste mais urbano e moderno, uma vez que em sua grande maioria faziam parte do ambiente universitário e viviam nas capitais de seus estados, imagem que diferia muitas vezes da imagem do Nordeste cristalizada nas canções cantadas por Gonzaga e João do Vale.

Até então, os nordestinos mais conhecidos na Música Popular Brasileira eram o paraibano Jackson do Pandeiro, o maranhense João do Vale e, o mais famoso deles, o pernambucano Luiz Gonzaga. Os três, de origem humilde, saíram de suas terras para tentar a vida na cidade grande. Tiveram diversos empregos até conseguirem se firmar na vida artística e cantavam um Nordeste sofrido em função da seca e dos problemas sociais lá encontrados. A obra desses artistas vai ao encontro da “invenção do Nordeste”. Para o professor Durval Muniz de Albuquerque Júnior:

O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a

uma dada área do país. E é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de ‘verdades’ sobre esse espaço. (Albuquerque Júnior, 2011, p. 61).

Ou seja, geralmente alguns poucos pontos são ressaltados na construção dessa imagem: seca, problemas sociais, cangaço, beatismo, coronelismo, o Nordeste como um local sem lei, de povo simples e atraso tecnológico e cultural quando comparado ao Sul do país (Albuquerque Júnior, 2011).

Os artistas nordestinos que migraram para os grandes centros nas décadas de 1960 e 1970 tiveram uma vida e criação diferentes, pertencentes em grande maioria à classe média de suas regiões. Mesmo com tais diferenças, sofreram preconceito e foram estigmatizados pelo discurso de superioridade da região Sudeste em detrimento da Nordeste. Podemos observar isso em uma reportagem do jornal *O Globo* sobre a cantora Amelinha, contemporânea dos artistas pesquisados. A chamada da reportagem sobre o lançamento do disco que ela lançaria, em 1977, tem a seguinte frase em destaque: “O pessoal do Ceará apresenta Amelinha que não conhece o sertão”. A reportagem frisa a relação de amizade da cantora com os também cearenses Fagner e Ednardo, que já tinham discos gravados e visibilidade na mídia, destaca que a cantora nunca ouviu um aboi² e ressalta algumas partes da entrevista em que ela enfatiza que sua música tende a universalizar, mas que ainda devia conhecer o interior do Nordeste (*O pessoal...*, 1977). Quer dizer, o foco da reportagem estava mais no espanto de a artista nunca ter ouvido um aboi – provavelmente para os jornalistas isso era incomum, mas para uma jovem de classe média nascida na capital do estado do Ceará era normal não ter esse conhecimento. Essa reportagem acaba mostrando de que forma parte da imprensa enxergava os artistas recém-chegados da região Nordeste.

A respeito do regionalismo, a antropóloga Mary Pimentel diz:

O discurso regionalista, que é um discurso performativo porque instituído como argumento de autoridade, tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras que se quer conhecida e reconhecida. A eficácia do discurso, entretanto, não depende apenas do reconhecimento consentido àquele que o detém, mas depende e está fundamentado na

2 Canto do vaqueiro para conduzir a boiada, típico do Nordeste brasileiro.

objetividade do grupo a que ele dirige, isto é, no reconhecimento e na crença que lhe concedem aos membros desse grupo. (Pimentel, 2006, p. 146-147).

Portanto, para a autora, o discurso regionalista é adotado dos dois lados, entretanto, nem sempre aplicado da mesma forma – pelo contrário, é colocado por meio de conteúdos bem diferentes. Essa regionalidade é por diversas vezes atrelada à carreira desses artistas que iniciavam suas carreiras na década de 1970. Enquanto para eles o gênero musical que cantavam era música popular brasileira, citado pelos próprios artistas em entrevistas, para alguns críticos e para a mídia eles faziam música regional. Para a socióloga Rita Morelli, Belchior, Fagner, Alceu Valença e Zé Ramalho faziam rock com o sotaque de seus respectivos estados e estabeleciam uma continuidade simbólica com o que já tinha sido consagrado no campo da MPB, já que o tropicalismo não deixava de ser visto por alguns como um rock baiano, especialmente pelos que defendiam a expressão de tradição mais “autêntica” e carioca desse gênero musical:

O sotaque regional, como a tradição que sucedia tanto a tradição da ‘boa’ música carioca quanto a da ‘boa’ música paulista, já irrompera no campo da MPB, justamente com o rock e/ou seus instrumentos, e era essa recente tradição da música popular nacional, inaugurada pelos baianos, que esses novos artistas tentavam retomar, seja de modo efetivo, seja como recurso de marketing. Por isso, talvez, outros nomes da época ligados a um rock brasileiro sem sotaque, tais como Raul Seixas e Rita Lee, alcançaram sucesso muito mais amplo que o deles. (Morelli, 2008, p. 96).

A autora, portanto, levanta a possibilidade desses artistas terem enfrentado preconceito por parte de alguns críticos e gravadoras, que era quem tinha poder de difusão no momento. O rock de Rita Lee não era identificado como um rock paulista, mas sim nacional, e tem grande espaço nas coletâneas sobre a canção brasileira, seja com os tropicalistas, seja com o grupo Os Mutantes ou em sua carreira solo. Já os artistas nordestinos que surgiram na década de 1970 aparecem muito pouco nas coletâneas e livros sobre a história da música brasileira. Podemos, assim, observar uma relação de poder entre as regiões, em que a música dos grandes centros seria a nacional – um exemplo é o samba – e o que se encontrasse fora disso seria considerado regional, demonstrando a concentração de poder cultural na região Sudeste.

O pouco espaço dado a esses artistas pode ser notado também no livro *Uma história da música popular brasileira*, de Jairo Severiano. Os artistas pesquisados para este artigo aparecem na obra no tópico “Depois dos festivais”, sendo introduzidos após três páginas sobre os Novos Baianos, da seguinte forma:

Outros estados do Nordeste ofereceram também importante contribuição para a música dos anos 1970. Assim, de Pernambuco vieram Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Naná Vasconcelos e o Quinteto Violado; da Paraíba, Zé Ramalho, Elba Ramalho e Vital Farias; de Alagoas, Djavan; enquanto do Ceará chegava o maior contingente: Fagner, Belchior, Ednardo, Rodger, Tetty, Cirino, Fausto Nilo, Petrúcio Maia e, mais tarde, a cantora Amelinha. (Severiano, 2008, p. 422).

Os artistas nordestinos então citados aparecem em só duas páginas, enquanto “Tropicalismo”, “Bossa-Nova”, “Jovem Guarda” e “Renovação do Samba” têm tópico específico. O rock dos anos 1980, o sertanejo e o pagode aparecem juntos no item seguinte, nominado de “O BRock, o neo-sertanejo, o pagode e outras novidades”. Portanto, mesmo se tratando de uma síntese, é perceptível o pouco espaço dado aos artistas nordestinos, além do modo aglutinado com que são apresentados.

Depois de contextualizar o lugar desse grupo de artistas nas pesquisas sobre a música brasileira e a forma como começaram a obter espaço nos grandes centros e nas gravadoras, traçarei uma pequena biografia sobre as trajetórias artísticas das três figuras centrais do artigo.

Os artistas

Foram escolhidos três cantores vinculados a esse grupo de artistas oriundos da região Nordeste que despontou para o sucesso artístico na década de 1970. Suas trajetórias foram entrecruzadas no início de suas carreiras e durante o desenvolvimento delas. Estamos falando de: Terezinha de Jesus, Têti e Jorge Mello. Algo que há em comum entre essas trajetórias é o fato de que todos gravaram na mesma época, entre as décadas de 1970 e 1980, e encerraram seus contratos com as grandes gravadoras nessas mesmas décadas, gravando, depois, de forma independente.

Terezinha de Jesus nasceu em Florânia (RN). Na infância, participava de corais de igreja no município de Currais Novos, no mesmo estado em que foi criada. Na década de 1970, participou de diversos shows na cidade de Natal, onde então residia. Ao se mudar para o Rio de Janeiro, participou como *backing vocal* dos discos de Tim Maia, Trio Esperança, Golden Boys, entre outros, até ser contratada pelo selo Epic, um braço fonográfico da gravadora CBS. Em 1978, lançou seu primeiro compacto duplo, com canções de Fagner, Abel Silva e Sueli Costa, Mirabô Dantas e Capinam e João Silva e Geraldo Nunes. No ano seguinte, começou a ser comercializado o seu primeiro LP, intitulado *Vento Nordeste* e, nos anos que se seguiram, a artista lançou um disco por ano: *Caso de amor* (1980), *Pra incendiar seu coração* (1981), *Sotaque* (1982) e *Frágil força* (1983) (Instituto Cultural Cravo Albin, 2016a).

Na década de 1980, a crise da indústria fonográfica fez com que diversos artistas perdessem seus contratos com as grandes gravadoras. Como o mercado independente era incipiente, uma série de artistas ficou sem gravar. A tabela a seguir é representativa da crise enfrentada:

Tabela 2 – Vendagem de produtos e faturamento da indústria fonográfica (Brasil, 1982-1990)

Ano	Unidades (milhões)	Faturamento (milhões U\$)
1981	45.419	250
1982	60.000	365
1983	52.457	260
1984	43.994	210
1985	45.153	225
1986	74.366	239,1
1987	72.626	187
1988	56.013	232,8
1989	76.975	371,2
1990	45.225	237,6

Fonte: Dias (2000, p. 82).

A tabela com os números do mercado fonográfico mostra a inconstância e a incerteza da vida econômica nacional. Após 1979, quando o país chegou

a ocupar a quinta posição do segmento no mercado mundial, os números começaram a decrescer. Anos de queda seguiram períodos de alta e queda novamente, mas no fim daquela década pode ser observado um decréscimo no número de vendagens se compararmos os anos 1970 com os 1980 (Dias, 2000). Portanto, os três artistas pesquisados ficaram fora das grandes gravadoras nos anos posteriores e, entre eles, os que gravaram algo no período subsequente o fizeram de forma independente. Sobre a dispensa da gravadora, Terezinha de Jesus diz:

A gente fez um disco e se o disco não fosse o que eles esperavam de vendas, e não sei o que... por que o que eles querem é vender, né? E aí a gente não faria outro contrato. E aí foi dito e feito, o disco não vendia muito, eu saí e não fui mais nem lá. (Terezinha de Jesus, 2013).

Observa-se no depoimento da cantora que havia uma meta ligada à expectativa das vendas, e o seu não cumprimento acarretaria a não renovação do contrato. A década de 1980 foi o período denominado de profissionalização da indústria musical, em que o lucro passou a ser o foco principal dessa indústria. Voltando à carreira de Terezinha de Jesus, durante seu contrato na Epic ela participou de diversas coletâneas da gravadora, com destaque para a compilação de sucessos *Melhor 80* (1980), que contava quase que exclusivamente com artistas nordestinos, que, em sua maioria, estavam vinculados à gravadora. O disco traz as vozes de Terezinha, Fagner, Elba Ramalho, Ednardo, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, entre outros. Mostrando a força do artista nordestino no período, Terezinha de Jesus ainda participou da trilha sonora da novela *As três Marias*, exibida pela Rede Globo no ano de 1980, interpretando a canção *Caso de amor*, de Wilson Cachaça e Ronaldo Santos.

Outra artista presente na pesquisa é Maria Elisete Moraes de Oliveira, mais conhecida como Têti, nascida em 1950, na cidade de Quixadá (CE), que iniciou a carreira no fim da década de 1960 ao lado do então marido Rodger. No ano de 1973, já morando em São Paulo, gravou o LP *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem*, em parceria com Rodger e Ednardo. No ano de 1975, gravou com Rodger o disco *Chão sagrado* e, após essa gravação, interrompeu a carreira para cuidar da família e voltou a morar no Ceará. Em 1979, a convite de Fagner, que era diretor do selo Epic, gravou o disco *Equatorial*. Anos mais tarde, voltaria a gravar de forma independente. Por ser

casada e já ter estabilidade financeira no início da década de 1970, hospedou diversos artistas vindos da região Nordeste em sua casa, que, entre outras residências, funcionava como base para os músicos recém-chegados, compondo a rede de relações desses artistas (Instituto Cultural Cravo Albin, 2016b).

As duas intérpretes até aqui destacadas gravaram discos pelo braço fonográfico da CBS, a Epic. Mas por que isso aconteceu? O compositor Fausto Nilo, em sua entrevista, explica:

[...] a CBS não tinha um histórico de MPB, ela tinha só o Roberto, e aí, o Raul tinha sido produtor lá, um executivo jovem, ex-técnico de estúdio, chamado Jairo Pires, era fã do Fagner, e foi colocado na CBS como diretor artístico, e teve uma ideia de convidar e contratar o Fagner como um pioneiro da nova MPB dentro da antiga CBS, com esse feudo Jovem Guarda. A primeira programação era gravar um disco e esse disco era aquele ‘Raimundo Fagner’... e isso foi o meu primeiro trabalho junto com ele nesse período carioca, que eu permaneci... A gente trabalhava com muita liberdade, coisa que eu tenho muita saudade, porque a gente arriscava muito, e isso foi fundamental. Foi feito aquele disco, que deu um resultado muito bom na chamada classe A, de jovens e... a crítica elogiou muito aquele disco, e aquilo dentro da CBS foi uma iniciativa do Jairo Pires que deu a ele uma força... e aí havia um presidente da gravadora que era um americano, um senhor já idoso, e chamou o Fagner lá em São Paulo e disse assim: ‘Você tem outros amigos como você? Dessa nova MPB? Que a gente quer que você traga para gravadora e vamos fundar... existe um selo que tem prestígio nos Estados Unidos e aqui não tem muito prestígio’ – que era o selo ‘Epic’, que lá na América era um selo que trabalhava com artistas especiais, com jazz e coisas desse tipo... e aí o Fagner topou e, mesmo dessa maneira informal, sem ter salário sem nada, eu me dedicava a ajudá-lo. Todo dia a gente ia para a sede da CBS, ali na Visconde de Rio Branco, na Lapa, perto da Praça Tiradentes, ali era o nosso cotidiano e... ali se criava... e acabamos com a burocracia, foi a verdadeira revolução [...]. (Fausto Nilo, 2013).

Fica evidente, portanto, que o cargo ocupado por Fagner possibilitou que diversos artistas gravassem pelo selo Epic, como, por exemplo, Elba Ramalho e Zé Ramalho. Outros que já tinham gravado em outras gravadoras também tiveram a oportunidade de gravar no mesmo selo: foi o caso de Geraldo Azevedo e Ednardo.

A trajetória de Jorge Mello tem suas particularidades. Nascido em Piri-pipi (PI), ganhou vários festivais em Teresina, no mesmo estado, e depois se mudou para Fortaleza (CE), onde participou de festivais e programas de TV. Foi nessa época que conheceu Fagner, Amelinha, Rodger, Têti e Belchior. No ano de 1972, mudou-se para o Rio de Janeiro. Como compositor, foi parceiro de Belchior e Clodo. Gravou o primeiro LP pela gravadora Crazy, em 1976, com o nome *Sou do tempo do baião de dois, que a Besta Fera não comeu*. Em 1977, gravou pela WEA o disco *Integral*. Os discos subsequentes saíram pela Continental: *Coração rochedo* (1979), *Dengo dengue* (1981) e *Um trovador eletrônico* (1986) – este gravado de forma independente e apenas distribuído pela gravadora, sem contrato (Instituto Cultural Cravo Albin, 2016c).

Ao observarmos as trajetórias dos três artistas, percebemos que elas se entrecruzam. Têti e Jorge Mello se conheciam do Ceará, ao passo que Terezinha de Jesus os conheceu já no eixo Rio-São Paulo, quando foi vizinha de apartamento de Fagner e chegou a dividir um apartamento com Elba Ramalho. Eles também participavam sempre de reuniões, saraus e shows em grupo, o que facilitava essa aproximação.

Fagner aparece como elemento aglutinador não só dos artistas cearenses, mas também de outros que vinham de diversos estados do Nordeste. Ao receber o cargo de diretor do selo Epic, ele deu oportunidade a diversos artistas nordestinos que não conseguiam espaço em outras gravadoras. E foi nesse período que ocorreu a maior parte das gravações desses cantores.

Outro fato que unia esses artistas era o sotaque, como citado pelo professor Durval Muniz Albuquerque ao falar sobre a obra de Luiz Gonzaga. O sotaque funciona como elemento aglutinador, aproxima e distancia as pessoas, provoca estranhamento e reconhecimento. Ele funciona como um dos primeiros itens de identificação, e, ao mesmo tempo, estereotipa (Albuquerque Júnior, 2011). As gravadoras, a mídia e a imprensa muitas vezes buscavam identificar esses artistas como regionais, e, mesmo tendo carreiras diferentes, vindos de locais diferentes, eram vistos como uma unidade por alguns críticos, fato que vemos em matérias de jornais ou nas capas dos discos, uma tentativa de ligar o artista à região Nordeste, como as matérias do jornal *O Globo*, como “Rodger e Têti, também cearenses”, sobre uma apresentação que os dois fariam no Rio de Janeiro (Rodger..., 1976), ou “Choro, baiões, toadas: tudo bem brasileiro”, sobre um show que Terezinha de Jesus faria no Parque Lage, na qual só destacam essa parte da fala da cantora e a colocam como título

(Choro..., 1977). É nítida, então, a tentativa da imprensa de relacionar os artistas ao local de origem ou elementos que remetessem à região Nordeste, fato que dificilmente acontecia com artistas do eixo Rio-São Paulo. O destaque à região de que provinham esses artistas também aparecia no processo de divulgação deles pelas gravadoras. Como exemplo, temos o texto do disco de Jorge Mello, *Dengo dengue* (1981), que em seu último parágrafo traz o seguinte:

Sua Nordestinidade, revelada pelo forte sotaque e pela temática impregnada de verão, situa-o com precisão, pulando aquela etapa tão comum do gelo das apresentações formais. A partir daí, não havendo mistério de identidade, tudo fica fácil, desde que não haja preconceito [...]. (Mello, 1981).

O texto evidencia que essa era uma questão que ocorria diversas vezes em relação aos artistas nordestinos, vistos apenas como regionais em muitas ocasiões. A gravadora, ao mesmo tempo que pedia para não haver preconceito, era a que fazia a ligação do artista com os termos cristalizados, como sotaque e nordestinidade.

Voltando ao pensamento de Durval Albuquerque, a música entre os migrantes seria um dos elementos de um processo de solidificação da identidade regional entre os indivíduos que foram para as grandes cidades. “Eles começam, só na grande cidade do Sul, a se perceberem como iguais, como ‘falando com o mesmo sotaque’, tendo os mesmos gostos, costumes e valores, o que não ocorria quando estavam na própria região” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 180). Para o pesquisador, as canções de Gonzaga mexiam não apenas com o ouvido dos migrantes, mas também com seu inconsciente (Albuquerque Júnior, 2011). Mesmo que o autor esteja abordando a década de 1950 e a carreira de Luiz Gonzaga, 20 anos depois podemos traçar esse mesmo paralelo. Ao migrarem para as grandes cidades, os artistas citados se agruparam, desenvolveram parcerias, fizeram shows e gravações em conjunto, formando, dessa maneira, redes de sociabilidade unidas pela região de origem e pela busca da carreira artística.

Assim, após uma pequena introdução sobre os artistas e em qual contexto eles tiveram a chance de gravar os seus primeiros discos, será traçado um paralelo entre a memória deles e sua infância, seus ídolos e o primeiro contato com a música, a fim de observar como esses artistas, hoje afastados da mídia nacional, mobilizam as suas memórias.

Memórias de vida

Trabalharemos agora com três narrativas que têm em suas trajetórias proximidades e, ao mesmo tempo, diferenças, observando, então, em que medida suas trajetórias e memórias se cruzam e se distanciam e, ainda, a forma como as narrativas se constroem. Para tanto, foram feitas as mesmas perguntas para os três artistas acerca do que eles ouviam quando crianças e do primeiro contato com a música.

Eu na realidade sempre fui uma criança muito interessada em cinema, em música e eu ouvia tudo, de música eu ouvia tudo, desde Luiz Gonzaga, né, que era nosso rei... da época da bossa-nova eu não peguei muito, assim na época, porque eu era muito criança, aí não peguei muito da bossa-nova, mas da tropicália, o iê-iê-iê, tudo isso eu ouvia. Eu ouvia as coisas mais trágicas, mas eu abandonei muito rápido, era mais por moda, por exemplo, era aquele Teixeira que cantava... no interior era um sucesso o Teixeira cantando 'Coração materno', era um bem trágico que matava a mãe, aí essas coisas assim eu fui abandonando mais rápido, eu nunca gostei muito não, era mais por moda de criança. (Terezinha de Jesus, 2013).

[...] se eu for falar de influências... porque é assim, eu nasci no interior, eu sou de Quixadá e nos interiores tem o que se chama de serviço de alto-falante, que é a famosa radiadora, eles ficam colocando músicas. E então eu desde pequena, lá na minha casa a gente costumava ficar sentada no portão de casa, a família numerosa, o papai sentado lá e eu era pequeninha. E depois do jantar todos ficavam ali conversando. Papai conversando com a mamãe e a gente brincando, e tal. E no serviço de alto-falante, que era a amplificadora, a radiadora, popularmente chamando, tocava de tudo que você possa imaginar. E então eu acho que todos nós, eu, Fausto Nilo, Fagner, as pessoas que vieram do interior a gente ouvia de Orlando Silva a Luiz Gonzaga. E então tinha uma diversificação muito grande de músicos, de cantores. E então a minha influência é esta, é uma miscelânea de ritmos, não tem... não posso dizer, porque eu ouvia a música tal, gostava de rock ou... não, eu ouvia de tudo, e foi uma coisa ou outra que foi entrando na minha cabeça já desde pequeninha, que foi ficando e ficou. (Téti, 2013).

E na sanfona, está na cara, era Gonzaga em primeiro lugar e Jackson do Pandeiro. Também as coisas do Zé Gonzaga e Marinês. Essas foram as primeiras inspirações. (Jorge Mello, 2013).

Como pode ser observado, os três artistas entrevistados ressaltaram a miscelânea de influências na música, entretanto, não deixaram de destacar o papel fundamental de Luiz Gonzaga.

Luiz Gonzaga nasceu na cidade de Exu (PE), em 1912. Filho de um lavrador sanfoneiro conhecido na região e de uma dona de casa, teve uma infância humilde no sertão pernambucano e desde cedo acompanhava o pai em bailes. Aos 17 anos fugiu de casa em razão de uma desavença com a mãe, vendeu a sanfona que tinha e foi para Fortaleza (CE), onde se alistou no exército. Em 1939, após dez anos de exército, precisou dar baixa, mudando-se no mesmo ano para a cidade do Rio de Janeiro, onde começou a cantar em locais públicos e a participar de shows de calouros (Instituto Cultural Cravo Albin, 2016d).

Em 1946, Luiz Gonzaga já era o “rei do baião” e desfrutava de enorme popularidade com a mídia e o público. Entretanto, no fim da década de 1950, isso começou a mudar e, com o advento da bossa nova, a forma de interpretar ganhou outra dimensão. Em vez de interpretações de longa extensão vocal, foi a canção intimista que começou a fazer sucesso entre a classe média brasileira. Nesse contexto, os artistas da rádio foram sendo relegados ao esquecimento pelas elites. O “grande público” mantinha sua adoração por Gonzaga, mas seu espaço nas grandes mídias ficou limitado. A televisão ganhava a cena no país, porém, vinculada a um público de classe média. Luiz Gonzaga, assim, via seu espaço nos grandes centros minguar (Echeverria, 2012).

Para não cair no ostracismo, ele saiu em várias viagens fazendo shows pelo Brasil, muitas vezes dirigindo junto com sua banda (formada por mais dois componentes), passando por locais em que a maioria dos artistas não passaria, fazendo com que seu nome fosse reconhecido e se tornasse forte na região Nordeste. O período em que o cantor fazia turnê por aquela região é o mesmo em que os três artistas pesquisados eram crianças, o que colabora para uma lembrança de seu nome. Cabe salientar também que, em 1968, com o advento da Tropicália, o cantor foi “redescoberto” e os artistas do movimento, em especial Gilberto Gil, por diversas vezes enfatizaram a importância de Gonzaga em suas carreiras. Luiz Gonzaga, portanto, viu sua carreira ser redimensionada, passando a ser a grande referência para os artistas que queriam iniciar na música, como é o caso dos nossos três entrevistados.

Quando os artistas pesquisados iniciaram suas carreiras, na década de 1970, Luiz Gonzaga já era novamente uma referência, tido como um grande cantor não apenas para o grande público, mas para parte da elite intelectual, fato que ajuda a analisar o depoimento dos três cantores. Terezinha de Jesus destaca Gonzaga como o “nosso rei”. Têti cita uma variedade de cantores que ouvia, mas não deixa de falar no nome de Gonzaga, deixando claro que ele era uma referência. Jorge Mello, por sua vez, enfatiza que Luiz Gonzaga é sua primeira referência. O pesquisador Josemir Teixeira sentencia que a memória pode ser entendida como o *fluir*, mas em sentido inverso. Nela, o passado vai ser sempre revisitado pelas condições que o presente impõe (Teixeira, 2008). Não se pode afirmar, porém, que esses artistas sempre ouviram Gonzaga, ou que ele tenha sido sempre a primeira referência, na medida em que a memória é uma reconstrução, narrada do presente em relação ao passado, mas é fato que a imagem hoje adquirida por Luiz Gonzaga faz com que seu nome seja citado pelos artistas conterrâneos e ajuda ainda a buscar as raízes de suas origens na música. Uma vez que na “linha evolutiva da música popular brasileira”³ esses artistas não ganhavam espaço – já que, para a maioria dos críticos, depois da Tropicália (1968) vinha o rock dos anos 1980, deixando por muitas vezes esses artistas à margem da história da MPB –, referenciar Gonzaga evoca uma ideia de pertencimento a um grupo que fez carreira no mesmo período e teve grande influência do artista, um dos primeiros a abrir caminhos para a música nordestina.

Ao saberem que participam de uma pesquisa, os indivíduos subjetivamente fazem o exercício do enquadramento da memória. Como dito, Luiz Gonzaga até hoje é o grande referencial de cantor oriundo da região Nordeste. Michael Pollak chama a atenção para o enquadramento de memória, no qual um grupo teria sua memória consolidada reconhecida ou não. Esse reconhecimento muitas vezes é feito pelo historiador ou por agentes que teriam esse “poder”.

Se a análise do trabalho de enquadramento de seus agentes e seus traços materiais é uma chave para estudar, de cima para baixo, como memórias coletivas são construídas, desconstruídas e reconstruídas, o procedimento inverso, aquele que, com os instrumentos da história oral, parte das memórias individuais, faz aparecerem os limites desse trabalho de enquadramento

3 Termo usado por diversos pesquisadores sobre música popular brasileira.

e, ao mesmo tempo, revela um trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais. (Pollak, 1989, p. 10).

Mesmo que escutassem outros artistas, citar Gonzaga faz parte da imposição estabelecida pela memória coletiva não só dos artistas entrevistados, como também do imaginário popular. Podemos observar que, mesmo sendo uma referência, Tėti e Jorge Mello não gravaram Luiz Gonzaga nos discos aqui pesquisados, enquanto Terezinha de Jesus gravou três canções do artista, como *Qui nem jiló*, no LP *Caso de amor*, de 1980, e um *pot-pourri* de quatro músicas referenciando o Nordeste no disco *Sotaque*, em que duas músicas de Gonzaga participam da gravação: *São João na Roça*⁴ e *Olha pro céu*⁵.

Outro ponto perguntado aos entrevistados diz respeito à iniciação deles com a música.

Então, na realidade, eu... minha família é muito musical, desde meu avô, que tocava bombardino, na banda de Florânia, meu avô tocava violão, minha mãe arranhava no violão, meu pai cantava, a gente sempre viveu com música do lado, meus irmãos e minhas irmãs, todo mundo canta, todo mundo dança no ritmo, todo mundo tem ritmo, sabe? Ninguém se profissionalizou, mas aí vem eu, veio Odaires [irmã]. (Terezinha de Jesus, 2013).

Bom, eu já comecei a cantar pequena. Pequena assim, estudava em colégio de freiras e como eu era muito afinada, porque eu venho de uma família muito musical, todos nós tivemos iniciação musical e piano na época. Lá em casa tinha um piano. Todos nós estudamos piano, eu estudei quatro anos. E então eu tenho uma noção de piano. (Tėti, 2013).

Meu pai vendia sanfona, eu pegava a sanfona atrás do balcão, até um dia que alguém deu ideia para ele que eu ficasse na porta. Meu pai botou um tamboretezinho entre as três portas da bodega e eu ficava ali na frente tocando a sanfona para chamar a atenção de quem vinha para o mercado, era na Praça do Mercado, e entrava. Muita gente ficava na porta, naquele circo, e alguns entravam para beber uma pinga, para comprar uma besteira, uma

4 Canção composta por Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

5 Canção composta por Luiz Gonzaga e José Fernandes.

agulha com linha, tal. E eu era um chamariz da bodega do papai durante um tempo. (Jorge Mello, 2013).

Quando meu pai percebeu que eu tinha jeito, nas férias ele me mandava para a cidade vizinha, a cidade de Campo Maior, porque lá tem uma senhora, dona Edmê, que ensinava música, partitura... Morei com nove anos em pensão. Morava em pensão, sozinho. Eu e minha sanfona, estudando com dona Edmê. Voltava e ficava na bodega do meu pai. Eu com nove anos comecei a aprender a ler partitura, e lá o repertório mudou. (Jorge Mello, 2013).

Podemos observar que os três artistas entrevistados têm grande relação com a música desde muito cedo. Todos tiveram educação musical, o que facilitou o início de suas carreiras. Diferentemente de Luiz Gonzaga, que vinha de origem humilde, os entrevistados pertenciam à classe média de suas cidades. Têti e Jorge Mello eram filhos de comerciantes e Terezinha de Jesus cita em suas memórias que morou em várias cidades, pois seu pai era transferido pelo serviço. Logo na adolescência/juventude os três artistas migraram para os grandes centros. Essa relação com a música desde a infância é recorrente não apenas nas entrevistas deles, mas na memória da grande maioria dos que comporiam posteriormente o momento/movimento da Explosão da Música Nordestina.⁶ Logo que chegaram às capitais de seus estados, esses artistas começaram a frequentar o ambiente universitário, propício para que pusessem em prática o que aprenderam na infância em relação à música. O lugar de pertencimento fez com que esses artistas cantassem um Nordeste diferente daquele cantado por Gonzaga. Mais urbanizado, suas letras não evocam tanto o cotidiano sofrido do nordestino. Jorge Mello cursou Direito e Têti não entrou na universidade, mas estava sempre presente no meio universitário acompanhando seu marido Rodger, músico e professor da Universidade Federal do Ceará (UFC). Terezinha de Jesus entrou em Serviço Social na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), que cursou por dois anos antes de pedir transferência para a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), onde trocou de curso e tornou-se licenciada em Música. Os três, ao mesmo tempo que são do interior, tiveram uma formação nos

6 Explosão da Música Nordestina é o nome dado para o momento/movimento em que diversos artistas oriundos de vários estados da região Nordeste chegam no "Sul Maravilha" e iniciam suas carreiras. Como citado anteriormente, a década de 1970 é central na carreira desses artistas, pois é quando conseguem seus primeiros contratos nas grandes gravadoras.

grandes centros de suas regiões. Em seus discos é possível ver a mistura do sertão com o cotidiano urbano, justamente o que tinham de vivência. Como exemplo dessa mistura, citaremos duas canções gravadas por Têti no LP *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem*. A canção *Curta metragem*, dos cearenses e então estudantes universitários Rodger e Déde Evangelista, fala de alguém olhando debaixo de uma marquise em um dia de chuva, vendo o tempo passar e se sentindo impossibilitado de fazer algo para que pudesse haver uma melhora. A música parece uma crítica aos tempos ditatoriais que o país vivia, em que a descrença na melhora se fazia presente. Entretanto, o que se aponta aqui é a paisagem urbana por ela relatada, citando elementos como ônibus e táxi, algo até então associado a grandes cidades, numa letra que não poderia ser associada a um estado específico, de conteúdo global. A segunda canção é de Humberto Teixeira, mais conhecido por ter sido parceiro de Luiz Gonzaga. O compositor, nascido em Iguatu (CE) no ano de 1915, era formado em Direito. Na canção *Dono dos teus olhos*, fica evidente uma tentativa de aproximar a linguagem a uma fala popular. Expressões como “teus óio” (teus olhos) e “espia pra mais ninguém” (olhar para mais ninguém) fazem a tentativa de uma canção mais aproximada da linguagem popular, diferente da linguagem coloquial que provavelmente era usada por um bacharel em Direito na primeira metade do século XX. A tentativa é de evidenciar que esses artistas que despontavam nas gravadoras na década de 1970 traziam um Nordeste com uma nova roupagem, mais urbanizada, entretanto, não perdiam o sertão de vista, de forma que seria impossível rotular esses artistas apenas como regionais.

Ressalta-se, então, o aspecto da memória. Narrar que sempre tiveram contato com a música ajuda a construir uma narrativa linear. Muito provavelmente esses artistas tiveram contato com várias possíveis profissões, mas, ao serem perguntados sobre sua relação com a música, fazem questão de frisar que é desde criança. Possivelmente por terem seguido a carreira de cantores, essa memória da infância sofre uma seleção. A seletividade da memória é frisada pelo autor Enzo Traverso. Em seu livro *Historia y memoria*, ele argumenta que a memória é uma construção sempre filtrada pelos acontecimentos posteriormente ocorridos. As novas experiências se sobrepõem às primeiras, modificando a lembrança (Traverso, 2007). Portanto, os depoimentos acontecem do presente para o passado, sofrendo uma reelaboração diante dos acontecimentos do hoje. Daphne Patai, professora no departamento de Língua, Literatura e Cultura na Universidade de Massachusetts, evidencia que o entrevistado,

durante a entrevista, evoca e seleciona trechos do seu imenso depósito de memórias. Certos temas, episódios e lembranças são comunicados de maneira particular. A memória é então estruturada e gerada de maneira específica: primeiro, pela oportunidade de contar uma história de vida; e, segundo, pela forma como isso acontece. Um momento da vida diferente e/ou um interlocutor diferente possibilitam histórias e ênfases diferentes (Patai, 2010). Sabendo que a entrevista é uma pesquisa com e sobre artistas nascidos no Nordeste que tiveram suas carreiras iniciadas nas décadas de 1970, muitas respostas podem ser enviesadas pela circunstância, entretanto, isso não deslegitima a fonte, mas possibilita trabalhar diversas vertentes desses depoimentos.

Ao trabalhar com a memória desses artistas, dois aspectos ganham centralidade: primeiro, observar a construção de uma narrativa coesa tendo como referência a vida que levam nos dias de hoje, o que vai ao encontro do conceito de “ilusão biográfica”, proposto por Bourdieu:

[...] um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva, de um projeto: a noção sartriana de ‘projeto original’ apenas coloca explicitamente o que está implícito nos ‘já’, ‘desde o início’, ‘desde sua mais tenra idade’ etc., dos biógrafos comuns, ou nos ‘sempre’ das histórias de vida. (Bourdieu, 1996 apud Teixeira, 2008, p. 43).

É perceptível nas entrevistas uma construção de narrativa que se desenvolve de forma cronológica, construída por meio de relatos que ajudam a contar como o entrevistado chegou até os dias de hoje – no caso dos cantores, como desde a infância havia uma predisposição para serem artistas. Como segundo aspecto, está o fato de poder pesquisar um grupo de artistas que teve e tem pouca inserção na “história oficial da música popular brasileira” – artistas esses que pertencem a um movimento/momento da nossa música quase inexplorado por pesquisadores e muitas vezes apagado por críticos e jornalistas musicais e que tiveram pouca ou nenhuma oportunidade de ter seus depoimentos coletados para uma pesquisa acadêmica.

Não é meu objetivo homogeneizar esses artistas. Sigo as ideias de Alessandro Portelli:

Se toda memória fosse coletiva, bastaria uma testemunha para uma cultura inteira; sabemos que não é assim. Cada indivíduo, particularmente nos

termos e sociedades modernos, extrai memórias de uma variedade de grupos e as organiza de forma idiossincrática. (Portelli, 1996, p. 127).

Ao trabalhar com esses dois aspectos de confluência da memória dos artistas, o objetivo é apenas explicitar tais pontos que se tocam, sem com isso eliminar as diferenças existentes e as particularidades das carreiras.

Não há pretensão, neste trabalho, de buscar uma história fixa – até porque isso seria impossível –, mas sim de mostrar a maleabilidade da memória e da história sem perder o aspecto de ciência. E, ao mesmo tempo, de salientar a importância da história oral para grupos que até então não tiveram sua história recontada.

Conclusão

Este artigo teve como objetivo observar a trajetória de três artistas: Jorge Mello, Têti e Terezinha de Jesus, trabalhando com seus depoimentos e a construção de seus discursos. As trajetórias desses artistas quase inexistem em livros ou outras mídias, sendo o depoimento uma das únicas fontes pela qual podemos observá-las. São cantores que tiveram visibilidade, mas que não foram grandes vendedores de discos, nem canonizados como mitos pela mídia. Não é possível achar os vídeos de suas participações em programas televisivos, por exemplo, e suas memórias não estão nas grandes sínteses sobre a música popular brasileira. Seus discos não foram relançados em CDs e nem em plataforma digital. Terezinha de Jesus gravou seu último disco em 1983. Têti e Jorge Mello gravaram de forma independente na última década, entretanto, discos que praticamente não circularam no grande público. O trabalho com a história oral possibilita, então, rever a trajetória desses artistas e remontar uma rede de sociabilidades que existia durante as décadas de 1970 e 1980, articulando memória, trajetória e produção musical no Brasil durante esse período.

O outro ponto trabalhado aqui foi a aborgadem da história de um grupo de artistas que teve o início de sua carreira nos anos 1970, mas que com o tempo foi caindo no esquecimento e no ostracismo, restando alguns poucos membros como figuras isoladas. Não é objetivo colocar esses artistas como um grupo fechado, mas, a exemplo da bossa-nova, eles tinham seus locais de encontro, gravavam juntos, faziam shows e projetos coletivos

e participavam de uma rede de relacionamentos. Diferentemente do grupo bossa-novista, os artistas citados não tiveram apoio da elite intelectual e muitas vezes foram excluídos da sigla MPB, sendo considerados apenas cantores regionais.

A memória e os relatos são muitas vezes a única forma de recontar suas trajetórias, uma vez que são poucos e quase inexistentes os livros que contam as histórias desses artistas. Trabalhar com a memória possibilita esclarecer trajetórias individuais, eventos ou processos que às vezes não têm como ser entendidos ou elucidados de outra forma (Cardoso; Vainfas, 2012).

Assim, partindo desses três artistas, tentou-se dimensionar um pouco do que foi a história desse momento/movimento musical e as trajetórias individuais, que se cruzam e se distanciam em vários pontos, permitindo observar a relação entre história e memória.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

AREND, S. M. F.; MACEDO, F. Sobre história do tempo presente: entrevista com o historiador Henry Rouso. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/705/608>>. Acesso em: 30 maio 2017.

CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Campus, 2012.

CHORO, baiões, toadas: tudo bem brasileiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1977.

DIAS, M. T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2000.

ECHEVERRIA, R. *Gonzaguinha e Gonzagão: uma história brasileira*. São Paulo: Leya, 2012.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: Terezinha de Jesus*. 2016a. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/terezinha-de-jesus>>. Acesso em: 2 ago. 2016.

_____. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: Têti*. 2016b. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/teti>>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*: Jorge Mello. 2016c. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/jorge-francisco-carvalho-melo>>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*: Luiz Gonzaga. 2016d. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/luiz-gonzaga>>. Acesso em: 4 ago. 2016.

MELLO, J. *Dengo dengue*. Continental, 1981. 1 disco sonoro.

MORELLI, R. de C. L. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, 2008.

NAPOLITANO, M. *Cultura brasileira utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2004.

O PESSOAL do Ceará apresenta Amelinha, que não conhece o sertão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1977.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PATAI, D. *História oral, feminismo e política*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PIMENTEL, M. *Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira*. Fortaleza: Arte Brasil, 2006.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

PORTELLI, A. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1996. p.103-130.

RODGER e Têti, também cearenses. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 out. 1976.

SEVERIANO, J. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.

TEIXEIRA, J. Clara Francisca à luz de Clara Nunes. In: BRÜGGER, S. M. J. (Org.). *O canto mestiço de Clara Nunes*. São João del-Rei: UFSJ, 2008. p. 17-46.

TRAVERSO, E. Historia y memoria: notas sobre un debate. In: FRANCO, M.; LEVIN, F. *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 2007. p.67-96.

Fontes orais

FAUSTO NILO [72 anos]. [set. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Fortaleza, 30 set. 2013.

JORGE MELLO [68 anos]. [dez. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. São Paulo, 3 dez. 2013.

TEREZINHA DE JESUS [65 anos]. [jul. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Natal, 25 jul. 2013.

TÉTI [66 anos]. [out. 2013]. Entrevistador: Daniel Lopes Saraiva. Fortaleza, 1º out. 2013.

Resumo: O presente artigo tem como objetivo relacionar a memória com a narrativa histórica. Para tanto, parte da memória de três artistas oriundos da região Nordeste que iniciaram suas carreiras no eixo Rio-São Paulo entre as décadas de 1970 e 1980. São eles: Terezinha de Jesus, do Rio Grande do Norte; Têti, do Ceará; e Jorge Mello, do Piauí. Partindo da análise de entrevistas concedidas por esses artistas, aborda-se o tipo de música que ouviam quando crianças, o primeiro contato com instrumentos musicais e a influência da família na carreira musical, tomando como aporte conceitual os trabalhos sobre a memória e buscando identificar as permanências dessas memórias, a cristalização de fatos e a rememoração deles. As entrevistas são entrecruzadas e comparadas, pois os três artistas fazem parte do que, posteriormente, convencionou-se chamar de Explosão da Música Nordestina, uma vez que, nesse período, diversos artistas da região Nordeste começaram a gravar discos e a fazer sucesso nos grandes centros do país.

Palavras-chave: memória, cantores, Nordeste, história oral, depoimento, música.

Accent: childhood memories of three musicians from Northeastern Brazil

Abstract: This article relates memory and historical narrative. It is based on the memories of three musicians originally from Brazil's Northeast region who started their careers in the so-called Rio-São Paulo axis between the 1970s and 1980s: Terezinha de Jesus from Rio Grande do Norte, Têti from Ceará, and Jorge Mello from Piauí. Based on interviews with the musicians, the sort of music they used to listen, their first contact with musical instruments, and their family's influence on their careers are addressed. The conceptual framework was based on works on memory and it sought to find the permanence of those memories; fact crystallization; and memory recalling. The interviews will be superimposed and compared, since all three artists are part of what would later be called the Northeastern Music Boom, as several recordings made by artists from that region would rise to success in Brazilian music hubs.

Keywords: memory, singers, Northeast, oral history, testimony, music.

Recebido em 03/02/2017

Aprovado em 12/04/2017