

## ***Sentimentos do blues fortalezense: compreensão da cena blues em Fortaleza 1988-1998.***

**Leopoldo de Macedo Barbosa<sup>1</sup>**

### **RESUMO**

O blues como outros gêneros musicais que buscaram seu espaço no concorrido ambiente musical fortalezense, se insere a partir de músicos apreciadores que no período almejavam uma oportunidade de executar, através de seus grupos musicais, um estilo pouco divulgado. Nesse contexto surgem estratégias dos referidos músicos na tentativa de uma consolidação desse gênero, como também, elementos que norteiam uma compreensão desse contexto: formação desses respectivos grupos, *shows*, espaços de convivência e registro fonográfico. Analisar a *cena blues* em Fortaleza entre 1988 e 1998 e os modos de atuação desses artistas são os objetivos principais da pesquisa. O estudo delimita o ano de 1988, pois a transição da década de 80 para 90 representa o momento de formação de representativas bandas próprias do gênero musical no período, até o ano de 1998, data da divulgação e lançamento do álbum *Blues Ceará*. Este recorte tem por justificativa, o fato da capacidade destes sujeitos-históricos se adaptarem nesta confluência de sons, possibilidades e estratégias, como também, o estudo procura acrescentar em relação às poucas pesquisas sobre este gênero, buscando os objetivos, através da opção metodológica da História Oral, ou seja, de entrevistas com esses respectivos músicos, além do colhimento de material documental existente. Como referência teórica, os estudos de Maffesoli sobre *socialidade* e Damasceno sobre *experiências musicais*. Esta pesquisa, inicialmente, já aponta algumas afirmações: o *Peixe frito blues clube* sendo um importante espaço de convivência para os amantes do gênero no período e a música, especificamente, o blues como elemento comum desses artistas.

**Palavras - chave:** Blues, Fortaleza, memória.

### **ABSTRACT**

The blues and other genres that have sought its place in the competitive musical environment of Fortaleza, came from musicians who appreciated it and tried, at the time, to get an opportunity to play, through its musical groups, a little-known style. In this context, strategies of musicians arise in an attempt to consolidate it, but also, there is the arise of elements that guide an understanding of this context: the formation of these respective groups, concerts, living spaces and phonograph record. To analyze the blues scene in Fortaleza between 1988 and 1998 and the ways of action of these artists are the main objectives of the research. The study defines the year of 1988, because the transition of the 80's to the 90's represents the moment when the representative bands of the genre were formed, until the year of 1998, when the album 'Ceará Blues' was published and released. It is justified by the fact that these historical-subjects have the capacity to adapt this confluence of sounds, possibilities and strategies and the very few research on this genre, seeking it through the option of a oral history methodology, interviewing these respective musicians, in addition to the existing documentary material. As a theoretical reference, studies of Maffesoli about sociality and Damascus on musical experiences were used. This research, initially, already points some claims: *Peixe Frito blues club* as an important living space for lovers of the genre at the time and music, specifically, the blues as a common element of these artists.

**Keywords:** Blues, Fortaleza, memory.

---

<sup>1</sup> Graduando pela Universidade Estadual do Ceará.

O *blues* como outros gêneros musicais que buscaram seu espaço no concorrido ambiente musical fortalezense, se insere a partir de músicos apreciadores que no período almejavam uma oportunidade de executar, através de seus grupos musicais, um estilo pouco divulgado. A partir dessa menção significa entender também que determinados gêneros musicais aportaram na cidade, através da chegada de materiais fonográficos (catálogos de gravadoras, seções especializadas em periódicos, vinis e etc.) para, gradualmente, se inserir ou, simbolicamente, *finçar sua bandeira* em Fortaleza: “palco de inúmeras manifestações artísticas que têm na música o seu alicerce” (BENEVIDES, 2008, p. 175).

Logo, a pesquisa tem como proposta analisar a *cena blues* entre 1988 e 1998 mais os modos de atuação dos personagens que compõe esse período de maior efervescência artística para o referido gênero. Já o texto, estruturado em dois eixos, abordará os primeiros apontamentos da pesquisa: o primeiro explanará o *contexto do blues* em sua história a nível mundial e nacional. O segundo eixo abordará o recorte específico do estudo, iniciado por um *contexto musical fortalezense* a partir da década 60.

O *blues* em termos de nascimento remete ao evento que é, praticamente, uma unanimidade entre os estudiosos dos mais variados gêneros musicais formados, a partir da miscelânea entre a cultura africana e a européia: a chegada dos africanos nas Américas. A tradição espanhola, francesa e a anglo-saxã, por exemplo, desenvolveu, particularmente, novas manifestações culturais como Hobsbawm menciona: “cada uma delas produziu um tipo de fusão musical afro-americana característica: a latino-americana, a caribenha e a francesa (como a da Martinica), e várias formas de música afro-anglo-saxã” (HOBSBAWM, 2009, p. 61).

Esta particularidade é percebida também ao analisarmos a sobrevivência dos negros quanto às suas manifestações culturais, ou seja, cada região que recebeu os escravos caracterizou o modo como estas manifestações permaneceram ou foram sufocadas.

Nas áreas influenciadas pelo protestantismo, suas manifestações permaneceram sufocadas, sofrendo uma miscigenação européia muito maior. Já nas regiões católicas, como a francesa, por exemplo, a sobrevivência cultural é notória (HOBSBAWM, 2009, p. 60). Entre essas manifestações culturais, apontaremos a música africana e, conseqüentemente, sua miscigenação, sua aglutinação com outros estilos musicais presente no território estadunidense.

A composição musical trazida pelos africanos tem como característica, a complexidade. Destacamos algumas escalas<sup>2</sup> de músicas não clássicas, certas estruturas pré-estabelecidas utilizadas nas canções, o mais usado é o “*canto e resposta*”, peça importante do *blues* a ser detalhada, posteriormente, além de destacarmos os instrumentos, basicamente, rítmicos e suas vozes com seus timbres e modos vocais característicos. Analisada a composição musical africana, retomamos a idéia de miscigenação, principalmente, com a cultura francesa e a anglo-saxã. A tradição francesa influenciou em termos rítmicos, especificamente, a melodia e a tradição inglesa forneceu o idioma mais outros componentes melódicos característicos.

Neste campo de influências temos que destacar as canções de trabalho (*work-songs*), *negro-spirituals* e as danças das plantações (*plantation dance*). Gerard Herzhaft em seu livro intitulado *Blues* ressalta que estas três manifestações colaboraram com o nascimento do *blues*. No entanto, Herzhaft afirma:

*Quaisquer que tenham sido as formas que essa música tenha tomado solo americano [...] e se bem que essas formas tenham, é claro, desempenhado papel importante na elaboração do blues, não se pode dizer que o blues existia nos tempos da escravidão [...], o blues não nasceu da emancipação em si mesma mas de transformações da música negra sob o efeito das novas condições sócio – econômicas criadas por essa emancipação (HERZHAFT, 1989, p. 21).*

Entre outras afirmações colocadas sobre a origem do *blues* também podemos citar a colocação de Wilder Hobson: “essa forma pode ter, originalmente, consistido meramente no canto, apoiado por um ritmo de percussão constante, de estrofes de tamanho variável” (HOBSON, apud. HOBSBAWM, 2009, p. 65). Complementando a citação de Hobson, Hobsbawm afirma: “talvez ele tenha surgido de *field-hollers* ou de *work-songs* (canção de trabalho), ou de peças *gospel* seculares” (HOBSBAWM, 2009, p. 65).

Compreendida suas origens, procuramos, agora, compreender seu significado. Mencionamos o *blues*, até o momento, como um estilo musical. Porém, podemos compreendê-lo, além desta afirmação, entendê-lo, por exemplo, como uma forma do músico absorver, perceber e executar, ou seja, uma forma singular de interpretação musical. Hobsbawn menciona: “o *blues* tanto é um estado de espírito quanto um sentimento – não necessariamente de tristeza e depressão [...] e uma forma musical ou linguagem não necessariamente o *blues* de doze compassos” (HOBSBAWM, 2009, p. 126). Já Herzhaft sintetiza o *blues* como uma *música étnica*. O negro-americano sufocado em seus *guetos* e

---

<sup>2</sup> Podemos compreender a escala musical, através do dicionário *Soares Amorim*, como séries de notas dispostas na ordem natural de sons ascendentes ou descendentes.

relegado à segregação utiliza um dos poucos vínculos carregados ainda da identidade africana, a música. Uma música própria e carregada de emoção (HERZHAFT, 1989, p 14).

Em termos técnicos mais específicos, este gênero tem como características iniciais, um padrão poético-musical rígido, contudo há possibilidades de variações dentro desta forma rígida (HERZHAFT, 1989, p. 13-14). Outro aspecto é o estilo de execução *canto e resposta*, uma tradição africana; explicando: a composição de uma estrofe pode ser feita através de um verso que responde o anterior ou o verso seguinte. Além desta relação importante, temos a *disputa* entre voz e instrumento, ou seja, o vocal pode responder também aos instrumentos.

Em termos de expansão e reconhecimento, a partir de Herzhaft, podemos considerar que a vitória dos negros pelos direitos civis e a intensa disputa em busca da igualdade racial influenciaram a música e, conseqüentemente, o *blues*. Antes de entender esse reconhecimento, devemos entender o contexto do estilo musical, após seu surgimento, durante o início do século 20. Em resumo, o gênero, depois de sua aparição, sofreu rejeição da população branca: “o blues mais étnico pareceu durante muito tempo incompreensível para os brancos do Norte” (HERZHAFT, 1989, p. 95), cabendo aos substratos mais elaborados do respectivo gênero, a ascensão. O panorama no início da década de 60 mudou para o *blues*, quando eclodiram intensos movimentos vinculados a não segregação e resistências dos negros quanto às intensas violações de direitos humanos, principalmente, nas regiões sulistas dos Estados Unidos; diversas leis, incluindo a discriminação racial como crime, foram aprovadas. O reconhecimento negro tornou-se visível, apesar da pobreza e da desigualdade ainda pertinentes.

Em relação às manifestações culturais é interessante ressaltarmos que este panorama de liberdade revelou que a cultura, por exemplo, sulista sempre considerada autenticamente branca mostrava muito mais mestiça como imaginava. “[...] a contribuição negra foi determinante para o que convém chamar de uma cultura sulista, que desejada no início como indissolúvelmente branca, revelou-se profundamente mista [...]” (HERZHAFT, 1989, p. 97). Esta abertura na parte musical, por exemplo, revelou que o *blues* influenciou, quantitativamente, a *country music* considerada então, exclusivamente *branca*. Não podemos esquecer, inclusive, a grande contribuição do *blues* mais a *country music* para o *rock in’roll*.

Acrescentamos ao expansionismo do *blues*, além de sua contribuição, sua própria repercussão. Já mencionado que o panorama mudou pós-década de 60 e que transformações

sociais o favoreceram, remetemos a determinados fatores musicais. Um ponto importante foi o estilo chamado *skiffle*, originado na Grã-Bretanha, que representava uma ramificação musicista do movimento *jazz revival* e se voltava para o *blues*. Na virada da década de 50-60 o estilo virou moda entre os jovens britânicos:

*Em poucos meses o país estava coberto por uma rede de grupos de skiffle, formados por guitarra e instrumentos rítmicos improvisados a partir de tábuas de lavar, dedais, blues de chá e coisas do gênero, acompanhados jovens que gritavam canções a respeito de prostitutas do Tennessee, presos do Mississipi e jogadores do Alabama, no que poderia ter sido um sotaque híbrido, se fosse reconhecido pelo ouvinte (HOBSBAWM, 2009, p. 321).*

O *skiffle* contribuiu para uma forte audição e formação *bluseira* dos músicos britânicos iniciantes na década de 60: assim, além de próprias bandas do gênero, variadas bandas de *rock in'roll* com forte influência *blues* surgiram como *Fleetwood Mac*, *The Yardbirds* (lançando em 1965 com o gaitista estadunidense *Sonny Boy Williamson*, o álbum ao vivo *The Yardbirds & Sonny Boy Williamson*) e *The Animals* (Herzhaft, 1989, p 101). Devemos acrescentar, também, como contribuição do *rock in'roll* para a relevância do *blues* pós-década de 60, o trajeto natural do gênero em trazer junto, seus elementos fundadores. Outro ponto interessante é modo que os jovens no período se utilizavam da música estadunidense negra como instrumento de *rebeldia* em relação aos adultos:

*Os jovens brancos brincavam de negros. Eles se contorciam no palco como negros, as letras de blues que tomavam emprestado e aceleravam eram poucos expurgadas e, como os cantores negros, convidavam seu auditório a usar o "rock" e o "roll" durante e depois dos concertos (HERZHAFT, 1989, p. 98).*

Já no seu país de origem, o *blues* teve seu reconhecimento, através do *blues revival* e de grupos ingleses mais estadunidenses. O primeiro ponto, movimento iniciado nas décadas de 30 e 40, em valorização a cultura *rústica* e *popular* dos Estados Unidos. O segundo são grupos que mostraram as nuances deste modo musical: "Paul Butterfield [...] gravou um álbum de blues supereletrificado, *Born in Chicago* [...] foi o primeiro álbum de toda a história do blues a atingir um milhão de cópias" (HERZHAFT, 1989, p. 101).

No Brasil o *blues*, inicialmente, remete também aos seus substratos musicais mais reconhecidos fonograficamente. Roberto Muggiati (1995) em sua publicação *Blues: da lama à fama* cita que a *carona* do blues foi no repertório do *jazz*. Este por sua vez, se insere de forma mais incisiva no país com o primeiro filme falado *O Cantor de Jazz* com participação do ator *Al Jolson* em 1927. O rádio e os materiais fonográficos também contribuíram para a fomentação do gênero, assim variadas *Jazz-band* surgiram como a *Jazz Manon* em São Paulo,

1921; a *Carlito Jazz* no Rio de Janeiro, 1926 e a *Jazz Band Acadêmica* em Pernambuco, 1931. Nas décadas 30/40 apareceram as *Big-bands* baseadas nas grandes orquestras de *Jazz Swing* e no ano de 1956 acontecia o 1º Festival Brasileiro de jazz no Teatro de cultura artística de São Paulo.

Se o *blues* obteve contribuição com a ampla divulgação do jazz, devemos também citar outro substrato musical relevante: o *rock in'roll*, conforme mencionado anteriormente. Muggiati, inclusive, acrescenta a contribuição de movimentos musicais divergentes como o *New Wave* e o *Punk*. Assim, essa efervescência musical *carregada, remontando às duas primeiras décadas do rock in'roll* percorreu um *caminho* por outras partes do globo: com aquela sonoridade reconhecida e recém-chegada começaram a aparecer as primeiras bandas exclusivas de *blues* no Brasil. Nas palavras de Muggiati:

*Só em meados dos anos 70 começaram a brotar por aqui as primeiras bandas exclusivamente de blues, em sua maioria formadas por jovens brancos de classe média saturados do rock e que não conseguiam encontrar na MPB uma identificação para seus anseios e seu estilo de vida.* (MUGGIATI, 1995, p. 191).

O autor conta ainda que

*“Os festivais de jazz de São Paulo (1978 e 1980), Rio-Monterey (1980) e Free Jazz (Rio & SP, a partir de 1985), trouxeram ao Brasil importantes figuras do blues, como John Lee Hooker, Champion Jack Dupree, B.B. King, Albert King, Albert Collins, Joe Williams, Clarence “Gatemouth” Brown, Bo Diddley”.* (MUGGIATI, 1995, p. 191).

Em Fortaleza para entendermos o *blues*, primeiramente, vamos analisar o contexto musical local também buscando os dois estilos musicais representativos para o gênero: o *rock in'roll* e o *jazz*; especialmente, a partir da década de 60 com a inserção do *rock in'roll* na cidade.

O *jazz* relevante, por exemplo, na década de 60 se destacou por sua relevância fonográfica, podendo assim dizer um dos *carros-chefe* da *invasão cultural* estadunidense pós-segunda guerra mundial. Denominação esta, muito mais pelo ideal progressista dos Estados Unidos do que pelo próprio estilo em si como Hobsbawm menciona:

*Na verdade, o jazz, fez seu caminho às suas próprias custas. E só depois de tê-lo feito foi reconhecido pelo governo americano como um agente de propaganda do american way of life, durante a Guerra, usando-o para penetrar a barreira leste-oeste, inundando o ar com ondas de rádio de jazz e enviando músicos de projeção ao exterior como “embaixadores culturais* (HOBSBAWN, 2009, p. 99).

Na cidade, representado, por exemplo, pela vinda de artistas estrangeiros do gênero. Uma das apresentações realizada em 1961 contou com o trio jazzístico *Charlie Byrd trio*; tendo a concha acústica da então Universidade do Ceará (atual Universidade Federal do Ceará), como local do show em parceria com o Instituto Brasil – Estados Unidos (IBEU-CE).

Também na década de 60, buscamos o *rock in'roll*: gênero que se propagou pelo mundo de forma, praticamente, simultânea. Conhecidas bandas de bailes entre eles, *Os Faraós* que embalavam as noites fortalezenses tocando *covers* de grupos internacionais destacados, como a banda inglesa *The Beatles* e alguns jovens músicos formavam seus pequenos conjuntos embalados pela *onda iê-iê-iê* (VIEIRA, 1994, p. 57).

Na década de 70, especificamente em 1975, um grupo se destacou por sua qualidade de experimentação musical: a banda *O Peso* do cearense Luiz Carlos Porto. “O grupo se formou aqui, mas quando Luis Carlos Porto foi para o Rio de Janeiro tentar o sucesso, ele levou apenas o nome da banda e lá formou o grupo com o guitarrista Gabriel” (VIEIRA, 1994, p 58). Seu álbum *Em busca do tempo perdido*, lançado no respectivo ano, apresentou um estilo *rock in'roll*, mas com fortes elementos do *blues*. A faixa denominada *Blues* demonstra bem essa incursão, não apenas ao título; pois percebermos, através dos instrumentais mais vocais característicos, uma incrível execução de Luis Carlos Porto e dos demais integrantes do grupo. Alguns músicos da cidade, atualmente, ressaltam o grande trabalho de Luís Carlos Porto, incluindo no repertório, a canção<sup>3</sup>.

Já a década de 90, recorte temporal escolhido pelo estudo, tem sua apresentação inicial com base nos apontamentos encontrados na pesquisa, até então. Como *insights* para prosseguir a discussão, buscamos dois aspectos interessantes a serem abordados: o primeiro remete a uma citação de Muggiati: “O blues está vivo no Brasil – mais vivo do que nunca – e mora no Grande Rio e na Grande São Paulo” (MUGGIATI, 1995, p. 193). No caso, o autor se refere à década de 90. Percebermos, assim, a presença e certa exclusividade às duas grandes cidades-eixo do país ao analisarmos a presença do gênero no Brasil. E o *blues fortalezense*? Não percebemos o significado da *cena blues fortalezense* no período? O segundo é a incursão do conceito de cena musical para melhor suporte às nossas análises. Logo, nos apropriamos do primeiro conceito apropriado pelo estudo: o conceito de *neotribalismo* do sociólogo francês Michel Maffesoli.

---

<sup>3</sup> Presenciamos a execução da música no antigo “Santuário Bar” em 01/05/2010 pelo duo acústico Roberto Lessa e Leonardo Vasconcelos, ambos do grupo Blues Label.

*Neotribalismo* é o termo que o estudioso utiliza para defender a afirmação de uma crise do *individualismo* e a idéia de uma substituição de um *social* por uma *socialidade*, termo este formado por uma massa composta de *tribos* onde cada pessoa possui seu papel. *Tribos* estas, representadas por grupos fluídos, tomando como *corpo* a *afinidade* e se apropriando de forma dinâmica de diferentes espaços citadinos. Assim, o autor pretende, através de seu conceito, “insistir no aspecto “coesivo” da partilha sentimental de valores, de lugares ou de ideais que estão, ao mesmo tempo, absolutamente circunscritos (localismo e que são encontrados, sob diversas modulações, em numerosas experiências sociais” (MAFFESOLI 1988, p. 28).

Portanto, ao adequarmos o conceito de *neotribalismo* a idéia de *cena musical*, percebemos a *tribo blues* ou, efetivamente, a *cena musical blues* em que seus sujeitos sociais se relacionam a partir desse *teor coesivo*. Um desses aspectos relacionado à coesão significa também um dos primeiros apontamentos da pesquisa: a música, especificamente, o *blues* como elemento comum desta *cena*. No caso, buscamos então, essa convergência, especificamente, na década de 90 pela formação de grupos musicais responsáveis pelo gênero e o interessante trabalho fonográfico *Blues Ceará*. Para aprofundar essa relação sujeito/música, primeiramente, nós apreendemos o conceito de memória; pois entre as fontes iniciais coletadas, torna-se imprescindível os depoimentos dos participantes. Jucá observa que

*A memória é considerada, de acordo com a dimensão social que representa, uma realidade onde se mesclam o individual e o coletivo, possibilitando uma compreensão diferenciada daquela transmitida pela documentação tradicional. Além do mais, ela permite revelar aspectos ou espaços sociais outrora esquecidos ou relegados, fazendo brotar a lembrança dos que se consideravam excluídos do processo histórico* (JUCÁ, 2003, p. 16).

Para realização e operacionalização desses depoimentos em fonte documental, destacaremos a opção metodológica da História Oral. Portelli menciona:

*A História oral tende a representar a realidade não tanto como um tabuleiro em que todos os quadrados são iguais, mas como um mosaico ou colcha de retalhos, em que os pedaços são diferentes, porém, formam um todo coerente depois de reunidos – a menos que as diferenças sejam tão irreconciliáveis que talvez cheguem a rasgar todo o tecido* (PORTELLI, 1997, p. 16-17).

Então, remetemos à entrevista de Vinícius Aurélio Teixeira, músico e artista plástico mais conhecido como *Kazane*<sup>4</sup>. Ao analisar seu primeiro contato com a música, o artista remonta aos relatos da infância e adolescência, respectivamente:

---

<sup>4</sup> Kazane integrou o antigo grupo *Subblues* (hoje *Kazane blues*), formado no início da década de 90 e uma das 4 bandas que participaram do álbum *Blues Ceará*. A entrevista foi realizada por Leopoldo de Macedo Barbosa em sua residência nos dias 12/10/2010 e 01/11/2010.

*[...] Então eu ouvia música [...] aquela música brasileira mesmo a música de ouro a pô o choro. Meu tio lá na Paraíba ele tinha uma discoteca de cera [...] com os LPs né? De 75 rotações, depois já tinha o LP mesmo e aquelas radiolas grandes assim que o disco ia caindo e tal [...] aquilo dali eu ficava ouvindo [...]*

No caso de *Kazane*, o contato inicial com esta arte ocorreu através das audições de música brasileira em sua cidade natal, Sousa no Estado da Paraíba. Porém, a sua relação se torna mais intrínseca com o testemunho da morte do músico Jimi Hendrix em reportagem televisiva. Nas palavras do artista:

*[...] Então eu tava [...] vendo aqueles programas da Globo de final de ano e [...] na virada aparece um negão [...] todo bonitão com uma guitarra todo bem vestido, roupa psicodélica e tal morreu Jimi Hendrix com aquele impacto da imagem aí eu fiquei amando a história da guitarra do blues [...] e comecei a pesquisar mesmo fui atrás disso [...] vou experimentar né? [...]*

Esta presença intrínseca da música, ou melhor, uma ampliação do termo nos remete a outro conceito importante a pesquisa, intitulado *experiências musicais*. Para Damasceno

*A noção de música se amplia e se constitui uma outra, derivada da primeira – essencialmente constituída por ela, entretanto mais encorpada, mais densa –, que é a de experiência musical, algo que se entende dentro desse complexo quadro de fusão entre experiências de vida, eletividades afetivas, estéticas e práticas sócio-musicais (DAMASCENO 2008, p. 16).*

Compreendemos, então, que os sujeitos envolvidos se interligam por variadas afetividades em uma *cena blues fortalezense*, porém a partilha de um sentimento comum, metaforicamente denominado *música*, torna o alicerce desta *neotribo*. Sem esquecermos também que a mesma ganha amplitude não apenas como objeto de curiosidade, aproximação, apropriação e uso; ela se transforma “em sustentação a vidas de atores sócio-históricos” (DAMASCENO, 2008, p. 14).

Elisafan Rodrigues<sup>5</sup> comenta que o seu maior apreço à música ocorreu através do jazzista Miles Davis. O LP intitulado *A Tribute to Jack Johnson abriu os seus horizontes musicais*. A partir deste momento, o músico se aproximou do baixo elétrico, seu instrumento principal, e passou a pesquisar artistas de *rock in'roll*, *blues* e *jazz*. Nas palavras de Elisafan: “quando eu ouvi esse disco que eu tava falando do Mile Davis... mudou tudo [...] eu criei [...] outro ânimo [...] quando eu ouvi Tributo a Jack Johnson [...] abriu os horizontes pra mim”.

---

<sup>5</sup> Elisafan Rodrigues integrou a Trakajá Blues Experiment formada no final da década de 80 e também participante do álbum *Blues Ceará*; atualmente, o entrevistado trabalha em uma loja de material de construção pertencente a sua família. Entrevista realizada no dia 30 de Abril de 2011.

Além deste apontamento encontrado, remetemos a outro aspecto interessante da *cena blues fortalezense* na década de 90: a presença do ateliê, transformado em espaço cultural, *Peixe Frito Blues Clube*. Localizado no bairro Praia de Iracema, o local tornou-se uma das referências para os interessados do gênero.

Dois dos três responsáveis pela inauguração do local, Marcelo Santiago e Kazane contam que a transformação ocorreu de forma conjunta, através dos artistas que residiam no ateliê e já utilizavam o espaço para ensaios musicais, aproveitando estruturas de alguns bares da Praia de Iracema, como o *Coração Materno*, além de materiais existentes no ateliê. Com os dois, morava também o artista Cícero “Gatto”. Assim, os três pensaram em um local alusivo ao gênero: do nome a elaboração de um ambiente musical específico. Com a inauguração, bandas se revezavam no palco nos dias de 4ª feira, principalmente, a Trakajá Blues Experiment, Matutaia (recém-chegada do Rio de Janeiro), Gang da Cidade e a Sub-Blues:

*[...] Tinha esse espaço onde a gente começava a fazer ensaio mesmo com a banda dele e a minha banda e ele tocava comigo e tal aí até dá a idéia, vamos fazer um bar cara, um clube com carteirinha pra quem gosta do blues [...] pra vir aqui [...].<sup>6</sup>*

Outra alusão interessante ao *Peixe frito blues clube* era um pequeno canal a céu aberto que passava em frente ao espaço. Kazane remetia, simbolicamente, ao grandioso Rio Mississippi localizado nos Estados Unidos. Nas palavras de Kazane: *vocês vão pisar na lama do Mississippi* para os frequentadores que chegavam para conhecer o local.

Para melhor compreendermos a presença do *Peixe Frito Blues Clube*, retomamos ao conceito de *neotribalismo*, assim percebemos a importância que o espaço citadino, através de locais de convivência, trás aos componentes da *tribo blues*. No caso, esse espaço cultural agregava músicos, além de incluir pessoas curiosas em conhecer e escutar esse gênero musical. Para Maffesoli

*Podemos multiplicar, à vontade, os fatores de agregação, mas, por outro lado, eles estão circunscritos a partir destes dois pólos que são o espaço e o símbolo (partilha, forma específica de solidariedade, etc). Isso é que melhor caracteriza a intensa atividade comunicacional que [...] serve de nutriente ao que chamo de neotribalismo (Maffesoli, 1988, p 188).*

Desta forma, neste momento inicial da pesquisa, encontramos as relações: sujeito/música e sujeito/espaço. Esses aspectos no auxiliam na compreensão de uma partilha sentimental entre os personagens envolvidos e utilização dos espaços culturais fortalezenses, ainda por

---

<sup>6</sup> Trecho retirado da 1ª parte da entrevista com o artista Kazane.

mais que *a cena musical fortalezense* é norteada por uma efemeridade desses espaços (BENEVIDES, 2008, p. 175), sendo o melhor modo de atuação, o dinamismo para se apropriar dos ainda existentes. Este texto então procurou analisar de forma concisa os aspectos gerais da pesquisa, como também mostrar ao leitor seus primeiros apontamentos. O gênero musical *blues* aparece aqui, como objeto pertinente e instigante a quem, seja leitores ou interessados em pesquisar a área musical, se interessar pelo assunto.

### **Referências bibliográficas.**

BENEVIDES, Márcio. **Dos subterrâneos aos holofotes:** os nomadismos do rock fortalezense. Dissertação de mestrado – Departamento de Sociologia, UFC. Fortaleza, 2003.

CHACON, Paulo. **O que é rock.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. Experiências Musicais: em busca de uma aproximação conceitual in: **Experiências musicais.** Fortaleza: Ed. UECE, 2008.

GIZAFRAN, Jucá. **A oralidade dos velhos na Polifonia Urbana.** Fortaleza: Ed. UECE, 2003.

HERZHAFT, Gérard. **Blues.** Campinas – SP: Editora Papirus, 1989.

HOBSBAWM, Eric. **História social do jazz.** São Paulo: Editora Paz e Terra, 1989.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História oral. In.: **Projeto História.** São Paulo. 1997, pag. 16-17.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos:** o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1998.

MUGGIATI, Roberto. **Blues – da lama à fama.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

VIEIRA, Roberto Cesar. **Pedras que não rolam criam limo:** Rock cearense – consumo e mercado. Monografia em comunicação social pela Universidade federal do Ceará. Fortaleza, 1994.