



University of  
Texas Libraries



e-revist@s



Centro Unversitário Santo Agostinho

# revistafsa

[www4.fsnet.com.br/revista](http://www4.fsnet.com.br/revista)

Rev. FSA, Teresina, v. 20, n. 9, art. 10, p. 213-238, set. 2023

ISSN Impresso: 1806-6356 ISSN Eletrônico: 2317-2983

<http://dx.doi.org/10.12819/2023.20.9.10>

DOAJ DIRECTORY OF  
OPEN ACCESS  
JOURNALS

WZB  
Wissenschaftszentrum Berlin  
für Sozialforschung



**Mulheres Artistas de Movimentos Musicais Nordestinos no Contexto Brasileiro (1970-1985)**

**Women Artists from Northeastern Musical Movements in the Brazilian Context (1970-1985)**

**Milton Araújo Moura**

Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia  
Professor Titular de História na Universidade Federal da Bahia  
[miltonmoura7@gmail.com](mailto:miltonmoura7@gmail.com)

**Davi Miguel de Souza Santos**

Graduado em História pela Universidade Federal da Bahia  
[dmiguel947@gmail.com](mailto:dmiguel947@gmail.com)

**Endereço: Milton Araújo Moura**

Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em História. Estrada de São Lázaro, 197  
Federação, 40210730 - Salvador, BA - Brasil.

**Endereço: Davi Miguel de Souza Santos**

Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em História. Estrada de São Lázaro, 197  
Federação, 40210730 - Salvador, BA - Brasil.

**Editor-Chefe: Dr. Tonny Kerley de Alencar Rodrigues**

**Artigo recebido em 10/06/2023. Última versão recebida em 05/07/2023. Aprovado em 06/07/2023.**

**Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review pelo Editor-Chefe; e b) Double Blind Review (avaliação cega por dois avaliadores da área).**

**Revisão: Gramatical, Normativa e de Formatação**



## RESUMO

Este artigo versa sobre as mulheres nos movimentos musicais nordestinos na década de 1970. Investiga-se a relação de Amelinha, Elba Ramalho, Cátia de França e Terezinha de Jesus com os estereótipos de uma determinada elaboração de nordestinidade. Nos anos 1970, ocorreu a migração de artistas nordestinos para o Sudeste. Esse grupo, que compreende múltiplos jovens de diferentes estados da região, é compreendido enquanto uma segunda geração de artistas nordestinos na História da Música Brasileira. No Sudeste, precisaram lidar com a incidência da nordestinidade sobre suas trajetórias. Diversos autores servem de base para a presente pesquisa, sendo que o estudo de Muniz Albuquerque Jr. (2011) acerca da invenção do Nordeste se posiciona de forma central. Importa aqui analisar, através das fontes jornalísticas e audiovisuais, como Amelinha, Elba Ramalho, Cátia de França e Terezinha de Jesus se posicionaram frente às imposições dos estereótipos de “cantora nordestina”.

**Palavras-chave:** Cantoras Nordestinas. Amelinha. Elba Ramalho. Cátia de França. Terezinha de Jesus.

## ABSTRACT

This article is about women in the northeastern music movements in the 1970s. It deals with the relationship of Amelinha, Elba Ramalho, Cátia de França, and Terezinha de Jesus with the stereotypes of a specific construction of northeastern identity. In the 1970s, there was a migration of northeastern artists to the Southeast. This group, consisting of young individuals from different states in the region, is understood as a second generation of northeastern artists in the history of Brazilian music. In the Southeast, they had to deal with the impact of northeastern identity on their trajectories. Several authors serve as the basis for this research, but Muniz Albuquerque Jr.'s (2011) study on the invention of the Northeast occupies a central position. It is important here to analyze, through journalistic and audiovisual sources, how Amelinha, Elba Ramalho, Cátia de França, and Terezinha de Jesus positioned themselves in the face of the impositions of the stereotypes of "northeastern singers."

**Keywords:** northeastern singers. Amelinha. Elba Ramalho. Cátia de França. Terezinha de Jesus.

O artigo é parcialmente baseado na Monografia de Conclusão do Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal da Bahia, defendida por Davi Miguel de Souza Santos, intitulada "Por uma História de Mulheres Emergentes de Movimentos Musicais Nordestinos (1970-1985): Amelinha, Elba Ramalho, Cátia de França e Terezinha de Jesus".

## 1 INTRODUÇÃO

A região Nordeste pode ser compreendida enquanto uma invenção do século XX, como elucidou o historiador Muniz Albuquerque Júnior (2011). Ao problematizar essa invenção, o autor buscou discutir os mecanismos de poder que incidiram nesse processo de consolidação de um imaginário, tendo como produtos: o Nordeste, o nordestino e a nordestinidade. Além de ser delimitada através da unidade econômica, geográfica e política, a região também seria uma “pseudounidade cultural, geográfica e étnica” (p. 33). A concepção do Nordeste advém de elementos que já compunham o espaço regional: “1) o combate à seca; 2) o combate violento ao messianismo e ao cangaço; 3) os conchavos políticos das elites políticas para a manutenção de privilégios etc.” (*ibid.*, 2011, p. 88).

O autor ainda aponta (*ibid.*, p. 91) que a elaboração de uma tradição nordestina é dada nesse contexto, remetido a um passado não-urbano e muito menos capitalista, baseado “em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. Uma idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal”, em que se define como folclore a construção do “novo, negando a sua novidade, atribuindo-o uma pretensa continuidade” (*ibid.*, 2011, p. 92). Estaria contida aí a “essência” da região, onde estratégias de estereotipização teriam sido utilizadas na supressão de individualidades em favor das pretensas semelhanças do grupo.

No presente artigo, interessa pensar a agência dos artistas musicais na fomentação desse imaginário. Dessa forma, Luiz Gonzaga, músico pernambucano, é compreendido enquanto o estilizador do ritmo “baião nordestino” nos anos de 1940 (TINHORÃO, 2013, p. 251). Gonzaga, que inventou sua performance a partir da estética estereotipada do cangaceiro Lampião, se apresentava vestido com “uma roupa de vaqueiro nordestino, com chapéu, gibão e alpercatas de couro.” (FAOUR, 2021, p. 147), virou ídolo nacional, conhecido como o Rei do Baião (*ibid.*, p. 147). O imaginário da nordestinidade ganhou sonoridade a partir da

emergência do cantor: “A música de Gonzaga vai ser pensada como representante desta identidade regional” (*ibid.*, p. 175).

Outros artistas, em sua maioria nordestinos, foram contemporâneos de Gonzaga e estiveram envolvidos nesse processo de invenção de uma “tradição musical nordestina”. Jackson do Pandeiro, Marinês, Humberto Teixeira, Zé Dantas, Genival Lacerda, Trio Nordestino, Sivuca, João do Vale, Carmélia Alves, Dominginhos, Anastácia e Clemilda, para citar alguns, constituem a primeira geração de artistas da alcunhada “música nordestina”. A música produzida pela geração foi assimilada como “forró”, que na compreensão de Moura (2001, p. 265) seria uma “interface de repertório”:

Forró não é o nome de um gênero musical, mas de uma interface de repertório em que constam o xote, o xaxado, o baião e possivelmente outras formas. Em se afirmando que é tudo baião, renuncia-se a considerar a diferença de ritmo entre um xote e um baião, o que não é pouco. O que faz com que estejam juntos sob a mesma denominação é a referência ao Semi-Árido, à ruralidade nordestina, ao período das festas juninas ou a um grande artista como Luís Gonzaga.

Ao definir o que compreendemos enquanto forró, se faz importante destacar o que seria a MPB, já que essa sigla define uma música de “bom gosto”, como aponta Teles (2012, p. 101):

A sigla MPB – Música Popular Brasileira –, uma música produzida por e para a classe média intelectualizada, tornou-se parâmetro de bom gosto [...]. Todo e qualquer tipo de música popular que se fizesse no país a partir daí, sem vestir o manequim imposto por ela, entraria para o index: ou do arcaísmo ou do mau gosto.

Como síntese dessa discussão, vale apresentar o conceito de “dispositivo pedagógico da nordestinidade”, como formulado por Maknamara e Paraíso (2009, p. 8):

Há, portanto, um dispositivo pedagógico da nordestinidade por meio do qual se aprende a definir os outros e a si mesmo como nordestino. Tal atualização se dá por meio de inúmeros enunciados e imagens que circulam nos mais diferentes artefatos culturais [...] que vêm historicamente definindo e redefinindo o que é ser nordestino.

Desse modo, tudo que recebe o tratamento de nordestino sofreria pelo enviesamento dessa nordestinidade inventada que me esforço por destrinchar aqui.

Uma segunda geração de artistas oriundos de movimentos musicais nordestinos emergiu na década de 1970, denominada por Elba Braga Ramalho de “geração universitária” (2004, p. 2). Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Raimundo Fagner, Belchior, Robertinho do Recife, Alceu Valença, Elba Ramalho, Cátia de França, Vital Farias, Terezinha de Jesus, Fausto Nilo, Mirabô Dantas, Amelinha, Têti, Ednardo, Rodger Rogério, Vital Farias e outros migraram para o eixo Rio-São Paulo e adentraram o mercado fonográfico num contexto que

os enturma. Foram assimilados pela mídia e historiografia hegemônica enquanto “descendentes” diretos da geração anterior. Esforçaram-se no sentido de consolidar o “processo iniciado na segunda metade da década de 1970, quando o mercado fonográfico foi tomado por uma onda que reconfigurou o que o resto do país entendia como música do Nordeste” (MARCELLO; RODRIGUES, 2012, p. 308).

Esses artistas tiveram o selo Epic da gravadora Columbia Broadcasting System – CBS como plataforma de lançamentos, sobretudo na fase em que ele foi dirigido por Raimundo Fagner, mediador entre os artistas do Nordeste e a gravadora responsável pelo que Rodrigues (2017, p. 276) chamou de “boom nordestino” no cenário da música popular.

A partir do estudo dessa segunda geração, dois aspectos sobressaem-se e se entrelaçam na emergência do presente estudo. O primeiro é a agência desses artistas que, munidos das mais diversas influências musicais, estéticas e discursivas, propuseram um novo olhar para o Nordeste. O segundo aspecto leva em conta a baixa contemplação feminina nesses movimentos e a também baixa visibilidade relegada a essas nos poucos estudos que se dedicaram a tratar dessa geração.

Neste artigo, propomos compreender como Amelinha, Elba Ramalho, Cátia de França e Terezinha de Jesus lidaram com a incidência de uma determinada configuração de nordestinidade sobre sua trajetória artística, partindo da compreensão de que essa nordestinidade pode ter tido uma agência enviesante sobre as cantoras quando migraram para o Rio de Janeiro e se inseriram na indústria fonográfica. Alguns questionamentos servem também na construção da problemática proposta: O que as torna cantoras “nordestinas” e não “brasileiras”? O que as torna "regionais" e não “de MPB”?

Essas artistas, que emergiram com álbuns solos entre os anos de 1977 e 1979, podem ser pensadas enquanto intérpretes, que são, na acepção de Zumthor (1993, p. 66), “os portadores da voz poética”. Seriam ainda detentoras da palavra pública, do dom da oratória. Santanna (2009, p. 23) considera a artista uma intérprete e criadora que busca superindividualizar sua obra e identidade. Em diálogo com o objetivo central do artigo, interessa compreender como essas artistas lidaram com as fronteiras impostas por uma identidade nordestina. Rebelaram-se? Sucumbiram? Assentiram? Reinventaram? De que estratégias discursivas e práticas lançaram mão?

Jornais e álbuns se constituem enquanto as fontes que serão utilizadas. Tanto as matérias, entrevistas e artigos dos periódicos como os álbuns estão compreendidos, sobretudo, entre os anos de 1977 e 1985. A temporalidade foi estabelecida por compreender o período de maior atividade das artistas, quando realizavam lançamentos frequentes no mercado

fonográfico, foi também quando passaram a aparecer na mídia jornalística de forma expressiva. Para alguns artistas, contudo, essa temporalidade não foi suficiente e tornou-se necessário alargar o período, indo até a década seguinte. Entretanto, foram poucas as fontes extraídas em anos posteriores a 1985.

A maioria dos periódicos foram coletados no acervo digital da *Biblioteca Nacional Digital* (BNDigital) da Fundação Biblioteca Nacional. Outros, a exemplo de *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de São Paulo*, estavam em acervos próprios. Após a seleção, as fontes jornalísticas foram organizadas temporalmente, da mesma forma em que foram analisadas. As matérias, artigos e entrevistas foram enquadrados em blocos temporais que dialogavam com cada lançamento das artistas. A cada novo álbum, ocorria uma onda midiática para promover o disco; era quando estavam mais visíveis. Assim, foi dirigida uma análise aos discursos propagados pelas cantoras a cada lançamento. Cada álbum carregava um conceito, uma discografia e um imaginário que representava, por vezes, mudanças discursivas de diversas ordens. Tais discursos foram analisados criticamente a partir da mobilização de questionamentos que procuraram dar conta dos objetivos da presente pesquisa, sempre atentando para o que foge aos limites daquela fonte e também informa para a pesquisa, ou seja, os silêncios.

As fontes jornalísticas foram analisadas conjuntamente aos álbuns, sendo que as informações foram cotejadas entre as duas naturezas de fontes. A obra fonográfica das artistas, entre 1977 e 1985, compreende 22 álbuns lançados pelas gravadoras Ariola, CBS e Continental. A audição repetida, atenta, crítica e comparada dos álbuns, bem como a análise de seus encartes e fichas técnicas, foi o método utilizado para lidar com tais materiais.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

### 2.1 Amelinha: uma mulher de muito frevo

Em 1950, nasceu Amélia Claudia Garcia Colares em Fortaleza. Cresceu numa família musical, em que ninguém era profissional da música. No início da década de 1970, a garota então decidiu prestar vestibular para o curso de Arquitetura na Universidade Federal do Ceará – UFC, então polo artístico e cultural da cidade. Foi reprovada... (CONFETE, 1977, p.11). Após a reprovação, mudou-se para São Paulo, a fim de prestar vestibular para Comunicação. Na década seguinte, numa entrevista concedida a Ana Maria Bahiana (1982, p. 3) para *O Globo*, já refletia acerca da sua mudança para o Sudeste: “Eu sabia que, se ficasse em

Fortaleza, ia acabar [...] casando, cuidando de casa... Eu via o filme todo na minha frente, e não gostava. Queria um desafio qualquer, uma coisa que fosse nova para mim”. (AMELINHA, 1982, p. 3)

Nesse sentido, a jovem buscou novos caminhos. No breve tempo no Sudeste, passou fazendo pré-vestibular e cantando de modo ocasional em circuitos universitários. Porém, ainda no mesmo ano, seu pai adoeceu e veio a falecer, o que a fez regressar para Fortaleza. (CONFETE, 1977, p. 4) Essa volta lhe possibilitou uma aproximação com os movimentos culturais que aconteciam na capital. Mary Pimentel (2006, p.103) definiu esse momento enquanto uma “algazarra da criação”. Compreendidos enquanto o “Pessoal do Ceará”, o grupo de artistas era composto por nomes como Raimundo Fagner, Belchior, Têti, Rodger Rogério, Ednardo, Fausto Nilo, Ricardo Bezerra, entre outros, discutiam e produziam literatura, teatro, música e afins, em locais como o Bar do Anísio e O Estoril. Entretanto, era sobretudo na UFC que as coisas aconteciam. (SARAIVA, 2019, p. 67) O grupo passou a participar dos festivais de música e dos programas de auditório na televisão local. Logo após essa exposição em programas musicais, os artistas passaram a migrar para a região Sudeste, a fim de maiores oportunidades. (PIMENTEL, 2006, p. 94-95)

Nesse contexto, Amelinha retornou para São Paulo, onde manteve proximidade com os amigos que havia feito em Fortaleza, mas não ingressaria logo na vida artística. A partir de 1974, participou dos álbuns de Ednardo e Fagner, que já haviam conseguido contratos com gravadoras. (CONFETE, 1977, p. 4) Em 1976, participou de uma turnê com Vinicius de Moraes e Toquinho pela América Latina. (BITTENCOURT, 1983, p. 34) Com o fim das apresentações internacionais, foi convidada por Fagner a gravar o seu primeiro álbum na CBS.

*Flor na Paisagem*<sup>1</sup> é seu álbum de estreia. Conta com a produção musical e de estúdio assinada por Fagner e tem sua discografia e ficha técnica compostas por muitos artistas ligados ao movimento alcunhado de “Pessoal do Ceará”. Trata-se de um disco denso, calmo e sentimentalista, com letras que falam de experiências e aguçam reflexões. Canções como *Santo e Demônio* (Fagner e Ricardo Torres), *Acalmar-se* (Ednardo e Brandão) e *Mal Doloroso* (Petrúcio Maia e Pepe) são alguns exemplos.

“O Pessoal do Ceará apresenta Amelinha, que não conhece o Sertão” é o título de uma entrevista concedida pela intérprete ao jornal *O Globo* (1977, p. 38). A afirmação expõe a surpresa no fato de a artista não conhecer o Sertão sendo cearense, o que estaria supondo que

---

<sup>1</sup> AMELINHA. *Flor da Paisagem*. Direção artística: Raimundo Fagner. Catálogo: 137978. CBS, 1977.

todos os nordestinos conhecessem necessariamente as regiões semiáridas dos seus respectivos estados. A matéria tinha por intuito discutir acerca do seu disco de estreia, o que deixou a cantora surpresa, ao afirmar: “esta é a primeira vez que eu sou obrigada a responder coisas sobre o meu trabalho e não sobre o lugar onde eu nasci e fui criada” (*ibid.*, p. 38). Acentua que, antes de intérprete, era compreendida e representada pela sua região de origem. Quando indagada sobre o processo de seleção de repertório para o álbum, a artista respondeu que havia preterido algumas canções como as do compositor Elomar, como também pastoris antigos. Ao tomar tal atitude, afirmou que “não queria conferir ao elepê este sentido restrito, regionalista, que um elepê assim forçosamente teria” (*ibid.*, p. 38).

Em seguida, é comparada a Fagner e Alceu Valença e questionada se, assim como eles, buscava se “urbanizar”. A intérprete respondeu com uma frase: “Tende a se universalizar” (*ibid.*, p. 38), a qual foi rebatida com o questionamento sobre se a pretendida universalização não seria um equívoco. Quanto à questão, afirmou não ter certeza, mas demonstrou ter convicção de que “não queria fazer um disco regional, fiz um disco muito rock” (*ibid.*, p. 38). Essa resposta parece ter encerrado o assunto. Inseriu-se no mercado fonográfico com algumas dúvidas, mas com um projeto: não ser limitada pelo regionalismo.

Em 1978, não lançou álbum. Ao invés disso, planejou o LP que marcaria sua ascensão na carreira. Aproximou-se de Zé Ramalho, seu futuro marido, que, além de trazer a música de trabalho do álbum, coproduziu o lançamento. (SARAIVA, 2019, p. 198) Lançado em 1979, *Frevo Mulher*<sup>2</sup> foi o segundo álbum da intérprete, o primeiro dos quatro produzidos por Zé Ramalho e o primeiro a ser premiado. Apresenta uma discografia com sentimentos de amor, desejo sexual, surrealismo e literatura, mas é sobretudo na sonoridade que está a maior novidade. Sob a influência de Zé Ramalho, inicia com a música homônima ao título, uma mistura de “forró” com frevo, que tinha andamento frenético e foi um sucesso (SEVERIANO; MELLO, 2015, p. 299). A canção foi classificada por Diana Aragão (1980, p. 20) enquanto “frevo-rock”.

Ao casar com Zé Ramalho, a intérprete passou a ser constantemente associada à figura do companheiro. Ramalho estava envolvido em muitos aspectos, passando a influenciar desde a seleção de repertório até os discursos da artista. Em 1982, Amelinha refletiu sobre as mudanças ocorridas pela aproximação dos dois: “Ele tirou tanta coisa boa de mim – o frevo, o Nordeste, o pique para cantar. Ele me aproximou de novo da minha terra e me mostrou coisas com que eu nem sonhava que existiam” (1982, p. 3). Essa afirmação transparece a mudança

---

<sup>2</sup> AMELINHA. Frevo Mulher. Direção artística: Zé Ramalho. Catálogo: 138063. CBS, 1979.

de seu discurso, em conciliação com o dele. Ao afirmar que Ramalho a fez conhecer o “Nordeste” e se aproximar da “sua terra”, queria dizer que, através dele, ressignificou algumas noções de nordestinidade que cultivava. Essa mudança no olhar para a questão se refletiu no repertório dos álbuns produzidos por Ramalho, a começar por *Frevo Mulher*, que traz um repertório menos “universal” do que o primeiro, ao menos no discurso em torno.

Amelinha havia iniciado uma escalada de ascensão em sua carreira. Em 1980, participou do festival *MPB-80*, tendo obtido sucesso com a canção *Foi Deus Quem Fez Você* (Luís Ramalho). Saraiva (2019, p. 120) aponta que o *compact disc* (CD)<sup>3</sup> com a canção havia alcançado uma boa repercussão no mercado. No mesmo ano, gravou o seu terceiro álbum: *Porta Secreta*<sup>4</sup>, que reuniu uma multiplicidade de temas, sonoridades e autores. Após o lançamento do LP, Amelinha, quando já estava grávida da sua segunda filha com Ramalho, “simplesmente recolheu-se [...] para uma casa de praia em Fortaleza e de lá só emergiu no início deste ano, para gravar o elepê”, afirmava Ana Maria Bahiana (1982, p. 3). O álbum ao qual a jornalista se refere é *Mulher Nova, Bonita e Carinhosa Faz o Homem Gemer Sem Sentir Dor*<sup>5</sup>. Fez sucesso com a peça homônima quando foi tema na minissérie *Lampião e Maria Bonita* na Rede Globo de Televisão. Apesar de apresentar uma multiplicidade de sonoridades, arranjadores e autores, foi assimilado pelo mercado enquanto uma obra regional.

“Se Fagner é o Caetano Veloso dos cearenses, a cantora Amelinha prepara-se para uma escalada correspondente à de Gal Costa” (1982, p. 7). Foi com essa frase que Tárrik de Souza iniciou um artigo sobre o álbum de 1982 da artista. Mesmo reconhecendo o potencial de consagração contido na obra da intérprete, ela já estava rotulada a ser uma outra coisa em relação ao normal, que nesse caso eram Costa e Veloso; só caberia então aos cearenses e nordestinos, Fagner e Amelinha, um outro lugar. Interessa que os artistas utilizados enquanto padrão pela comparação são baianos, e assim também nordestinos, mas não eram compreendidos nesse denominador comum...

*Romance da Lua Lua*<sup>6</sup> marcou o rompimento entre Amelinha e Ramalho. O álbum novo continha canções de autores como Jorge Mautner, Gilberto Gil, Zé Ramalho, Capinam, Robertinho do Recife e Elomar. Esse último, vale recordar, foi um compositor que a artista afirmou ter preterido para não dar um tom regionalista ao seu álbum de estreia.

<sup>3</sup> Compact disc é um disco gravado com poucas canções, sendo por vezes apenas uma. São considerados álbuns de carreira, normalmente utilizados para lançar singles ou para testar novos artistas na época.

<sup>4</sup> AMELINHA. *Porta Secreta*. Direção artística: Zé Ramalho. Catálogo: 230038. CBS, 1980.

<sup>5</sup> AMELINHA. *Mulher Nova, Bonita e Carinhosa Faz o Homem Gemer Sem Sentir Dor*. Direção artística: Zé Ramalho. Catálogo: 138243. CBS, 1982.

<sup>6</sup> AMELINHA. *Romance da Lua Lua*. Direção artística: Zé Ramalho. Catálogo: 138252. CBS, 1983.

Lançados entre 1984 e 1985, *Água e Luz*<sup>7</sup> e *Caminho do Sol*<sup>8</sup> foram os últimos álbuns da artista pela gravadora CBS. Encerrando a fase de sua maior produtividade, já que ela só retornaria a gravar em 1987, com intervalos cada vez maiores e em gravadoras variadas, o que expõe a falta de estabilidade no mercado fonográfico.

Em entrevista a Antônio Puga, no jornal *Folha de Boa Vista*, no ano de 1994, Amelinha, que já havia perdido espaço midiático e se apresentava sobretudo no Norte e Nordeste, quando perguntada sobre mudanças em seu repertório, afirmou que não as faria “até porque sempre abrangei todo tipo de música, não me prendi ao frevo, outros ritmos nordestinos, por exemplo” (1994, p. 8). De fato, seus álbuns sempre se mostraram abertos a ritmos que não fossem compreendidos enquanto nordestinos. Entretanto, foram sobretudo os frevos, galopes e forrós, de forma generalista, que saltaram aos ouvidos do público através da mídia especializada.

## 2.2 O voo de Elba Ramalho até a MPB

Elba Maria Nunes Ramalho nasceu em 1951 no Sertão paraibano, na cidade de Conceição. Visando melhorar a condição econômica da família numerosa, seu pai decide mudar para Campina Grande, onde cria o *Cinema São João*, quando Elba estava no início da adolescência. É aí que ensaia os seus primeiros saltos artísticos. (BAHIANA, 1979, p. 34) Em Campina, engajou-se com a Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira – FACMA, com uma atuação voltada para o teatro, e compôs a banda feminina As Brasas, de que participou enquanto baterista. Apesar de ter ingressado na Universidade Federal da Paraíba – UFPB, onde foi aprovada para os cursos de Direito, Sociologia e Economia, que não viria a concluir. Nessa fase, aproximou-se do movimento estudantil, integrou a banda Golden Girls e absorveu muitas influências como a Jovem Guarda, o Tropicalismo e a música jovem internacional. (VEJA, 1983, p. 82-90) Elba tinha uma atuação multiartística nesse período, entre meados da década de 1960 e o início dos anos 1970. Era “a Bibi Ferreira da cidade, era a estrelíssima, fazia tudo, cantava, dançava, representava, já tinha feito diversas peças, já tinha promovido semana de cultura”. (RAMALHO, 1986, p. 14)

Em 1974, o Quinteto Violado<sup>9</sup> estava à procura de uma cantora e atriz para compor o show *A Feira*, que seria apresentado no Rio de Janeiro. E foi Elba quem preencheu tal vaga. Após o fim da temporada do espetáculo, decidiu permanecer no Rio sozinha e não

<sup>7</sup> AMELINHA. *Água e Luz*. Direção artística: Mariozinho Rocha. Catálogo: 138260. CBS - Epic, 1984.

<sup>8</sup> AMELINHA. *Caminho do Sol*. Direção artística: Raimundo Fagner. Catálogo: 138268. CBS, 1985.

<sup>9</sup> O Quinteto Violado é uma banda pernambucana que pode ser compreendida na segunda geração de um movimento musical nordestino.

acompanhar a banda no retorno para o Nordeste. A decisão lhe impôs uma condição de vulnerabilidade social, já que passou por um tempo vivendo de favores e chegando a ter dificuldades para se alimentar (BÔSCOLI, 1984). A partir dos contatos que conseguiu estabelecer com a cena artística carioca, conseguiu integrar o grupo de teatro Chegança, organizado por Luís Mendonça (BAHIANA, 1979, p. 34). Nesse tempo, conheceu personalidades importantes através do teatro carioca, como Elke Maravilha, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Tânia Alves e Madame Satã<sup>10</sup>. *Viva o Cordão Encarnado* e *Lampião no Inferno* foram algumas peças feitas com a participação da atriz no grupo de Mendonça.

Antes de enveredar de vez pela carreira musical solo, passou por trabalhos importantes. O convite para gravar o primeiro disco veio após ter sido *backing vocal* na banda de Zé Ramalho em 1978. Carlos Alberto Sion, produtor do cantor na CBS, gostou do desempenho de Elba e a convidou. Apesar de ter aceito o convite e de já ter começado o processo de produção do LP, ao retornar ao Rio de Janeiro, após um período no Nordeste, soube que o produtor da futura peça de Chico Buarque a havia procurado para compor o elenco. Após conseguir a vaga na montagem de *Ópera do Malandro*, decidiu adiar seu futuro álbum para se concentrar no trabalho teatral. A participação no espetáculo, além de lhe conferir o troféu de atriz revelação, ainda lhe possibilitou registrar em dueto com Marieta Severo a canção *O Meu Amor* (Chico Buarque), que interpretavam no palco, no álbum de Chico Buarque em 1979 (MELO, 2022, p. 181).<sup>11</sup>

Em 1979, aos 28 anos, Elba lançou o seu primeiro álbum: *Ave de Prata*<sup>12</sup>, “abrindo o céu para Elba Ramalho bater suas asas e seguir adiante” (FUSCALDO, 2022, p. 179).

“Elba Ramalho surge no cenário nacional, segundo a crítica especializada, como uma intérprete de canto agreste e estranho aos ouvidos acostumados com a suavidade da voz de Gal Costa.” (SANTANNA, 2009, p. 93-34). Após o lançamento do seu álbum de estreia pelo selo EPIC, recebeu muitas críticas negativas. Em uma das matérias que anuncia o lançamento da artista, no *Jornal do Brasil*, foi descrita enquanto “nordestina e cantora (mais uma), e atriz” (*JORNAL DO BRASIL*, 1979, p. 8). Antes de ser percebida pela sua bagagem artística enquanto cantora e atriz era etiquetada de “nordestina”. Nesse início de carreira fonográfica, a própria demonstrava um discurso em certa medida confuso em relação à sua condição de

<sup>10</sup> Tendo se aproximado bastante de Satã “transformista pernambucana, que era vista como uma personagem emblemática da vida noturna e marginal carioca.” (MELO, 2022, p. 181) o que expõe o núcleo underground ao qual Elba estava inserida.

<sup>11</sup> A artista também participou de outros álbuns na temporalidade: *Bicho de Sete Cabeças*, de Geraldo Azevedo, *20 Palavras ao Redor do Sol*, de Cátia de França, e *Frevo Mulher*, de Amelinha, fosse em dueto ou no coro.

<sup>12</sup> RAMALHO, Elba. *Ave de Prata*. Direção: Carlos Alberto Sion. Catálogo: 235027. CBS, 1979.

nordestina. Em uma outra matéria/entrevista para *O Globo*, o trabalho da artista era descrito da seguinte forma: “sua proposta é cantar a essência da música nordestina” (1979, p. 35). A mencionada “essência” aproxima-se do conceito de folclore, importante na construção da narrativa sobre o Nordeste para “construir o novo, negando a sua novidade, atribuindo-o uma pretensa continuidade” (ALBUQUERQUE JR., 2011, 92). Ainda na mesma entrevista, a intérprete fez uma afirmação sobre o seu trabalho que contradiz o que foi dito sobre buscar uma essência: “do ponto de vista estético e cultural, meu trabalho é político porque é novo, com formas novas. É um grito de “pastorinha”. Além disso, tem característica universal, é progressista”. (RAMALHO, 1979, p. 35)

“Progressista”, “político”, “novo” e “universal” foram termos utilizados para autocaracterizar o seu trabalho. Ela não falou em “Nordeste”, “essência” ou “tradição”. Já em entrevista mediada por Deborah Dumar para o *Jornal do Brasil* (1980, p. 1), afirmou sobre sua obra: “A música que eu faço é brasileira e canto coisas nordestinas porque as conheço bem. Sem purismo, sem querer reproduzir folclore”. Porém, alguns meses depois, ao ser novamente entrevistada, dessa vez por Cleusa Maria (1980, p. 1), respondia àqueles que a questionavam sobre por que só gravava o Nordeste: “Não estou fazendo moda nem reproduzindo o folclore. Sou nordestina, faço bem as coisas de lá. Meu trabalho sempre foi calcado nas raízes” (1980, p. 1). Os discursos da artista, por vezes, parecem se contradizer, já que, nessa passagem, ela reafirmou não fazer folclore, mas diz que tem uma obra de raízes (nordestinas), o que, de certa forma, é quase o mesmo, na medida em que “tradição” ou “essência” poderiam substituir “raízes” na frase e manter o sentido original.

Além de espetáculos lotados, desde a estreia do seu primeiro álbum, Elba acumulou uma marca de 145 shows num espaço de dez meses, tendo inclusive se apresentado em Angola e na Martinica, o que configura a expressão da boa receptividade pelo público. (DUMAR, 1980, p. 1)

Na primeira gravadora, a CBS, a artista ainda registrou mais dois álbuns além do primeiro: *Capim do Vale*<sup>13</sup> e *Elba*<sup>14</sup>, que são mais contidos e reflexivos, pautados em sentimentos de dor, saudade, amor e crítica social. Alcançaram repercussão leve na mídia. Foram os espetáculos daí derivados que divulgaram o nome da artista pelo país. Nesse sentido, em 1981, foi convidada a integrar o elenco da gravadora Ariola. No mesmo ano, foi escalada para integrar a noite brasileira do *Festival de Montreux* na Suíça, ao lado de Moraes

<sup>13</sup> RAMALHO, Elba. *Capim do Vale*. Direção: Mauro Motta. Catálogo: 235048. CBS, 1980.

<sup>14</sup> RAMALHO, Elba. *Elba*. Direção: Mauro Motta. Catálogo: 144458. CBS, 1981.

Moreira e Toquinho, e emplacou o seu primeiro grande sucesso nas rádios com *Bate Coração* (Cecéu). (*CORREIO BRAZILIENSE*, 1981, p. 17)

A partir de então, tem início uma fase de escalada na vida artística de Elba, em que se consagrou pelas suas singularidades. Entre 1982 e 1985, a artista registra os álbuns *Alegria*<sup>15</sup>, que lhe rendeu o seu primeiro disco de ouro<sup>16</sup>, *Coração Brasileiro*<sup>17</sup>, *Do Jeito que A gente Gosta*<sup>18</sup> e *Fogo na Mistura*<sup>19</sup>, todos sob a produção de Marcos Mazzola<sup>20</sup>. Com esses álbuns, a artista expôs o que a tornou única, um repertório de frevos enérgicos: *Banho de Cheiro* (Carlos Fernando), *Energia* (Lula Queiroga); músicas românticas: *De Volta Pro Aconchego* (Dominguinhos e Nando Cordel), *Ai Que Saudade d'Ocê* (Vital Farias); e forró eletrônicos: *No Som da Sanfona* (Jackson do Pandeiro e Kaká do Asfalto), *Roendo Unha* (Luiz Gonzaga e Luiz Ramalho). Como afirmou a pesquisadora e artista Marilda Santanna (2009, p. 93-94), Elba introduziu uma novidade na MPB: “o frevo cantado e dançado no palco”.

Em 1983, foi considerada a artista do ano pelo programa Fantástico (SOUZA, 1984, p. 8). Em artigo para o *Jornal do Brasil*, Diana Aragão (1983, p. 8) afirmou que a artista teria alcançado o ponto alto na sua carreira ao ingressar no time restrito de cantores que cantavam no Canecão carioca, “templo máximo do show-biz”, na análise da jornalista, igualando seus números de público aos de Roberto Carlos. Além disso, também estreou no Palace cobrando cachês similares aos de Simone e Gal Costa, e foi tema de um especial na Rede Globo. Todo esse sucesso foi refletido também através dos números de vendas do seu álbum, que atingiu marcas inéditas para a artista. Apesar de chegado ao patamar de artistas “da MPB”, Elba ainda carregava o estigma de nordestina (SANTANNA, 2009, p. 94).

Isso não significa que fosse passiva a tal caráter; em entrevista à jornalista Ana Maria Bahiana (1983, p. 31) reconheceu e criticou o preconceito destinado aos nascidos na região Nordeste do Brasil: “Outro dia me perguntaram como é que eu me sentia vinda do interior da Paraíba e sendo aceita em todo o país. Como poderia ser? Não sou estrangeira, sou daqui mesmo. Mas a gente é visto como se fosse de um outro mundo.”

Na mesma entrevista, expôs uma mudança no discurso, mais consciente em relação à sua autodefinição: “não sou só uma cantora nordestina e vou brigar sempre para derrubar esses rótulos e mostrar que posso cantar tudo, até samba, que eu adoro” (RAMALHO, 1983,

<sup>15</sup> RAMALHO, Elba. *Alegria*. Direção: Marcos Mazzola. Catálogo: 201.645. Ariola, 1982.

<sup>16</sup> Um artista recebia disco de ouro quando atingia a marca de 100 mil cópias vendidas de um álbum.

<sup>17</sup> RAMALHO, Elba. *Coração Brasileiro*. Direção: Marcos Mazzola. Catálogo: 813.600-15. Ariola, 1983.

<sup>18</sup> RAMALHO, Elba. *Do Jeito Que A Gente Gosta*. Direção: Marcos Mazzola. Catálogo: 823.030-1. Barclay/Ariola, 1984.

<sup>19</sup> RAMALHO, Elba. *Fogo na Mistura*. Direção: Marcos Mazzola. Catálogo: 827.056-1. Barclay/Ariola, 1985.

<sup>20</sup> Marcos Mazzola foi produtor de Elba Ramalho entre 1981 e 1986, fase que compreende o auge da carreira artística dela.

p. 31). Em 1984, a artista montou mais um espetáculo eclético, interessado na universalização, através da mistura de sonoridades e danças populares (GROPILLO, 1984, p. 8). Nas palavras de Joaquim Ferreira Santos (1984, p. 6) a intérprete parecia “desinteressada dos rótulos de regionalista, fuge desconfiada dos que tentam lhe colocar a coroa de Jovem Rainha do Xote”.

Em 1985, registrou seu álbum mais cosmopolita até então. *Fogo na Mistura* atende ao que prevê o título, apresentando uma mistura de sonoridades afro-caribenhas e brasileiras. No mesmo ano, se apresentou na primeira edição do *Rock in Rio*. Com um repertório eclético “a cantora imprimiu a vitalidade de sempre, em frevos, xotes, sambas e demais ritmos pra pular brasileiro” (MIGUEL, 1985, p. 9).

### 2.3 A multiplicidade artística de Cátia de França

Catarina Maria de França Carneiro é cantora, compositora e multi-instrumentista. Nasceu em João Pessoa, em 13 de dezembro de 1947, no mesmo dia de Luiz Gonzaga. Cresceu numa família da classe trabalhadora, de pai policial e mãe professora, tendo sido apresentada à literatura e à educação musical desde cedo, o que influenciou sua trajetória artística. (SARAIVA, 2019, p. 60) Além de crescer rodeada da literatura de múltiplos autores, Cátia enumera uma série de artistas musicais enquanto influências: Nora Ney, Carmen Costa, Carlos Gomes, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Beatles, Elvis Presley, Gilberto Gil, Jorge Ben, Milton Nascimento. (FRANÇA, 2014) Aos 12 anos, ganhou o seu primeiro instrumento musical – um piano – de sua mãe, que planejava uma formação musical clássica para a filha. Entretanto, a menina era curiosa e queria mais... “se aventura pela miríade harmônica do violão, as sutilezas da flauta transversal, os baixos e teclas hipnóticos da sanfona e [...] da percussão [...] do triângulo e da zabumba.” (PINHEIRO, 2022, p. 148). Observa-se o ambiente eclético da criação.

Na adolescência, veio a mudança para um colégio interno protestante no Recife. Esteve na instituição entre os 15 e os 19 anos, de onde saiu formada no magistério (SARAIVA, 2019, p. 60). Em 1970, com uma composição em parceria com Diógenes Brayner – *Mariana* –, foi campeã do IV Festival Paraibano de MPB. Engajou-se também com as artes cênicas, tendo integrado o corpo da FACMA. No mesmo campo, assinou trilhas sonoras de espetáculos. (PINHEIRO, 2022, p. 148)

Antes de migrar para o Rio de Janeiro, a jovem artista, que assinava uma coluna musical no jornal paraibano *A União*, tendo sido também professora, secretária e vendedora

de livros (*ibid.* p. 149) apresentou o show *Meu Recado* no Recife. Em 1972, migrou para o Sudeste motivada pelas oportunidades para a carreira artística.

Cátia, inicialmente, não conseguiu sobreviver da música no Rio de Janeiro, tendo que recorrer a trabalhos mais convencionais. Entre 1974 e 1976, integrou o Grupo Chegança. Atuou enquanto diretora musical, sonoplasta e instrumentista em espetáculos e filmes como: *Viva o Cordão Encarnado*, *A Chegada de Lampião no Inferno*, *Canção de Fogo*, *Feira Livre* e *Cristais de Sangue*. (PINHEIRO, 2022, p. 149) Entre 1977 e 1978, compôs a banda de Zé Ramalho, para a turnê *Avôhai*, tendo se juntado a Vital Farias e Zé Ramalho no show *Pessoal da Paraíba*, em temporada no Museu de Arte Moderna – MAM. (PINHEIRO, 2022) Tocou com Dominginhos no Teatro Opinião e na Sala Funarte. (ALMEIDA, 1979) Além disso, também compôs um espetáculo com Marlui Miranda, Geraldo Azevedo e outros artistas no Parque Lage.

Em 1979, lançou o seu primeiro e poético álbum: *20 Palavras Ao Redor do Sol*<sup>21</sup>. O trabalho representou uma novidade e se destacou pela sua qualidade. O jornalista Dirceu Soares destacou o fato de ela ser “autora de tudo que gravou”. (SOARES, 1979, p. 27) Já Lúcia Almeida (1979, p. 14) foi generosa ao afirmar: “A CBS, com esse disco, coloca ao alcance do público um brilhante trabalho de novas características e propostas irreverentes”.

Daniel Saraiva (2019, p. 223), em pesquisa acerca da segunda geração de um movimento musical nordestino, pontuou que Cátia era a única mulher com um trabalho de composição sólido num núcleo artístico onde essa função era ocupada sobretudo por homens. Além desse caráter, a forma com que ela compunha chamou a atenção e serviu para a sua singularização. Vejamos:

Se a corrente erudita perdeu uma afiada compositora de cocos, xaxados, baiões e emboladas, a música popular também arrebatou uma violonista e arranjadora destemida de musicar os acadêmicos João Cabral de Melo Neto [...] e Guimarães Rosa [...]. E não é só: tudo isso – tocar, cantar e compor – é feito com uma garra e energias raras na morna e numerosa fornada de novas revelações da MPB. (SOUZA, 1979, p. 14)

Ao descrever Cátia de França, além de destacar a sua potência enquanto compositora, Tárík de Souza menciona sua coragem em trabalhar com a obra de intelectuais como João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, José Lins do Rego e Manoel de Barros. Lidiany de Lima e Haroldo de Resende se esforçaram em descrever o processo criativo da artista: “a compositora não apenas musica poemas; o seu trabalho envolve aspectos relacionados à

---

<sup>21</sup> FRANÇA, Cátia de. *20 Palavras ao Redor do Sol*. Direção: Carlos Alberto Sion, Zé Ramalho. Catálogo: 144355. CBS - Epic, 1979.

leitura, interpretação e (re)criação da obra literária e, a partir disso, a sua criação de seu universo poético-musical particular” (2008, p. 38).

Em entrevista para Nelson Motta, Cátia de França falou acerca da sua “posição de nordestina”:

Quando cheguei aqui, quis entrar na dos cariocas, e quase me dei mal. Queria fazer samba de breque e entrar num ritmo que não era o meu. Tocar pandeiro com chapéu de cangaceiro é o mesmo que tocar sanfona com camisa hang ten. Achei então que era melhor assumir minha posição de nordestina e mostrar a música da minha terra, com as influências da música urbana. (FRANÇA, 1979, p. 36)

Ao afirmar que o samba de breque não era um ritmo seu, expõe a compreensão de que existiria então um ritmo próprio e nativo, portanto, adequado para que exercesse a partir do seu local de artista nordestina. Apesar de distinguir-se da primeira geração, ao mencionar o caráter “urbano” de sua obra, afirmou que “assumiu-se” nordestina, ou seja, Cátia acionou o repertório de referências do ser nordestino em diálogo com o que Marlucy Alves Paraiso e Marlécio Maknamara (2009) chamam de dispositivo pedagógico da nordestinidade.

No ano seguinte, em 1980, Cátia de França fez o seu segundo lançamento pelo selo Epic da CBS: *Estilhaços*<sup>22</sup>. O álbum foi bem recebido pela crítica, fazendo com que alguns críticos que não gostaram do primeiro, a exemplo de Francisco Teixeira Rienzi, que afirmou que o LP de estreia estava “impregnado de intelectualismo e pretensão” (1980, p. 26), mudassem de ideia acerca da artista com o lançamento de *Estilhaço*:

Felizmente, houve reversão das expectativas. *Estilhaços*, o disco deste ano, é ótimo. Cátia decidiu simplificar e o resultado está aí, fulgurante. A autora de Coito das Araras deve ter passado horas a fio ouvindo Jackson do Pandeiro e, logicamente, colheu bons frutos. Nove faixas de *Estilhaços* são o mais puro forró. Só que as letras denotam boa dose de complexidade. (*ibid*, p. 26)

Apesar de tecer uma crítica positiva ao álbum, o jornalista transparece que este seria melhor por ser mais simples e por conter “o mais puro forró”. Na sua análise, contudo, as letras ainda seriam muito complexas. Rienzi, assim como outros contemporâneos, compreendiam a artista através de uma ótica limitadora. Enquanto nordestina, seria adequado manter tais “essências” através do que ele chamou de “mais puro forró”. E ao finalizar dizendo: “Só que as letras denotam boa dose de complexidade”, parece pontuar que não caberia tanta poesia e “complexidade” no repertório de uma “cantora de forró”. Seria demasiado; é como se ele dissesse: que se deixasse tal tema para os intelectuais da MPB, bossa-nova ou tropicalismo, estes sim falariam de um lugar universal. Se as canções autorais da compositora tratassem de saudade, memória, migração, passado e sertão de forma

<sup>22</sup> FRANÇA, Cátia de. *Estilhaços*. Direção: Mauro Motta. Catálogo: 144412. CBS – Epic, 1980.

simplória, talvez soassem mais agradáveis para o crítico. Em certa medida, Rienzi enquadra Cátia de França numa “história pronta” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 100) e antiga de Nordeste e nordestino.

Cátia de França demonstrava consciência das críticas e pressões que a cercavam. Prova disso é o modo como contra-argumentou com precisão, para aqueles que a compreendiam enquanto “pretensiosa” por dialogar com intelectuais canônicos para compor sua obra:

Um jornalista em João Pessoa disse que eu tomava carona quando utilizava escritores em minhas músicas. No entanto, Tom Jobim inspirou-se em Guimarães Rosa para fazer *Águas de Março*; Milton Nascimento gravou Drumond; e nem por isso disseram que estavam pegando carona. Quando recorri a José Lins e a João Cabral, foi com intenção de tomar uma diretriz para o meu trabalho. (FRANÇA, 1980, p. 9)

Apesar de ainda insistir na ideia de uma essência nordestina, demonstra atualizações em seu discurso quando do lançamento de *Estilhaços*, em comparação com aquele propagado em 1979. Vejamos a sustentação quanto à ideia de “essência”, em artigo do jornal *Diário da Tarde* (1980, p. 3): “Canto o que não vai morrer nunca porque, dentro do seu lugar, a música nordestina está eternamente guardada. Ela passa de geração para geração, muda a linguagem, muda a pulsação, mas a essência continua” (FRANÇA, 1980, p. 3).

Na passagem, a artista demonstra sua crença numa noção de tradição e passado da cultura nordestina. Afirma ainda que o seu misticismo seria uma “condição essencial do nordestino”, ao mesmo tempo em que se colocava como uma artista que estava a serviço de resguardar uma suposta essência da cultura nordestina, afirmou não querer ser reduzida ao folclore:

Dizem que tenho alguma coisa de Beatles – continua – e não nego que realmente isso ocorra. Afinal, curti tudo de música, desde Dolores Duran a Bob Dylan. É uma realidade em minha cabeça. No entanto, utilizo toda essa influência para fugir ao folclore, ao mesmo tempo que em lugar da guitarra, uso uma viola; em lugar da bateria, uma zabumba. (FRANÇA, 1980, p. 9)

Importa retomar a conceituação de folclore por Albuquerque (2011) enquanto o elo entre passado e futuro. Cátia estaria fugindo ao folclore quando assumiu inserir influências de Bob Dylan, Beatles e Dolores Duran em sua obra, o que configura uma novidade na construção do novo (sua obra).

Após *Estilhaços*, Cátia se desligou da gravadora CBS. Dentre as artistas abordadas na presente pesquisa, é quem mais cedo encerrou o contrato com a empresa, só tendo retornado a lançar um LP em 1985. Cátia de França, em certa medida, “sumiu” das fontes jornalistas entre

1980 e 1985, só reaparecendo em registro no ano de lançamento do seu álbum novo *Feliz Demais*<sup>23</sup>. Em artigo que marca esse “retorno”, Regina Luniere afirmou que “a luta pela conquista de um espaço maior na Música Popular Brasileira continua sendo seu grande desafio” (1985, p. 8).

#### 2.4 O canto manso de Terezinha de Jesus

Terezinha de Meneses Cruz nasceu em Florânia, Rio Grande do Norte, em 3 de julho de 1951. Cresceu numa família numerosa e musical. Assim como sua irmã Odaíres, contou com incentivo familiar para desenvolver-se na arte musical. (TEREZINHA DE JESUS, 2013 apud SARAIVA, 2017, p. 56) São influências elencadas pela própria: Gal Costa e Nara Leão, assim como a Tropicália, a Jovem Guarda, Luiz Gonzaga (SARAIVA, 2019, p. 55) Ella Fitzgerald e Billie Holiday (MESQUITA, 2022, p. 508). Cantava desde menina em corais religiosos e, na adolescência, em festas, clubes e colégios (DUMAR, 1979, p. 9).

Em 1970, aos 19 anos, se mudou para Natal, a convite de sua irmã Odaíres e do seu cunhado, Mirabô Dantas, compositor. Sendo incentivada a seguir no caminho musical, inseriu-se no meio cultural e universitário da capital, tendo participado do *Festival de Música Nordestina*, em Recife. (HERBERT, 1979, p. 13) Também ingressou no curso de Serviço Social na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. (MESQUITA, 2022).

A escassez de oportunidades para se profissionalizar era um problema que limitava a experiência e as possibilidades de artistas que residiam no Nordeste. Decidida a seguir a carreira musical, declarou: “senti que não poderia fazer muito em Natal, onde as coisas demoram a acontecer. Lá, você se limita a cantar em bailes ou fica cantando apenas de seis em seis meses, de ano em ano. Resolvi vir para o Rio” (DUMAR, 1979, p. 9).

Ainda na primeira metade dos anos 1970, a intérprete migrou então para o Rio de Janeiro. Abandonou a UFRN e ingressou no curso de Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. (MESQUITA, 2022, p. 509) Em paralelo, cantava na noite carioca em bares e afins, bem como adquiriu experiência como *backing vocal* (em álbuns e shows) para artistas como Tim Maia, Fagner, Robertinho do Recife, Roberto Ribeiro, Alceu Valença, Zé Ramalho e Conjunto Nosso Samba. (DUMAR, 1979, p. 9) Na mesma década, excursionou com o show *Setembro*<sup>24</sup>. Também participou do *Projeto Pixinguinha*,

<sup>23</sup> FRANÇA, Cátia de. *Feliz Demais*. Direção: Chocolate. Catálogo: 4.60.404.002. Continental, 1985.

<sup>24</sup> Espetáculo composto também pelos artistas Paulinho da Viola, Moraes Moreira, Sueli Costa, Gonzaguinha e Fagner

com Moraes Moreira e Djavan e do *Projeto Vitrine*, com Dori Caymmi na Sala Funarte<sup>25</sup>. (SOARES, 1979, p. 61)

Com esse repertório de experiências, a artista recebeu o convite do seu amigo Fagner para gravar um álbum pelo selo Epic da CBS. Terezinha de Jesus lançou seu álbum de estreia em maio de 1979, no Rio de Janeiro. Surgiu para a mídia com um discurso articulado em defesa do seu ponto de vista e do conceito de sua obra. Teria escolhido como título *Vento Nordeste*<sup>26</sup> por ser esse trabalho como ela mesma: “vem do Nordeste, mas sopra em todo lugar, de Norte a Sul. Sem me prender a regionalismos e estilos, canto de tudo” (TEREZINHA DE JESUS, 1979, p. 9). No mesmo sentido, declarou:

Intitulei meu disco e meu show de *Vento Nordeste* porque entendo que [...] a diversidade de ritmos e de músicas lembra mesmo a passagem de uma ventania. É uma ventania que tem origem no Nordeste e se encaminha para o Sul. Numa tentativa de afirmação de um artista que começou num centro sem grandes possibilidades, mas que lutou até conseguir chegar à gravação do primeiro trabalho. (TEREZINHA DE JESUS, 1979, p. 13)

Parece que, já consciente das limitações vivenciadas ao “assumir-se” nordestina, como fez Cátia de França, Terezinha buscou se universalizar. Não só no discurso, a discografia de *Vento Nordeste* é eclética. Entre elas, merecem destaque aquelas que fogem ao que se esperava de uma “cantora de forró”: *Curare* (Bororó), *Aves Daninhas* (Lupicínio Rodrigues) e *Coração Imprudente*<sup>27</sup> (Paulinho da Viola, Capinan).

Para Marina Mesquita (2022, p. 509), em sua estreia, “Terezinha apostou na diversidade, mesclando frevo, xote e baião ao chorinho e músicas românticas”. Observando tal caráter, Roberto Moura (1979, p. 21), em matéria para o jornal *O Pasquim*, afirmou que, a partir da faixa *Coração Imprudente*, “ninguém diria [...] que Terezinha vem de Florânia, uma cidade pequena do pequeno Rio Grande do Norte”. Em outras palavras, era nordestina... apesar de um repertório tão eclético, ela vem de lá... A intérprete não só percebia esse estranhamento como tinha resposta para ele:

Muita gente estranha o fato de gravar músicas de diversos gêneros. Mas é que não me ligo muito nessa de gênero. Escuto a música, gostando, gravo tranquilamente. Só tem um detalhe. Reconheço que não nasci para ser sambista. (TEREZINHA DE JESUS, 1979, p. 8-9)

<sup>25</sup> Foi inclusive através desse último que Terezinha conseguiu gravar o seu primeiro compact disc (CD) de 7 polegadas.

<sup>26</sup> JESUS, Terezinha de. *Vento Nordeste*. Direção: Jairo Pires. Catálogo: 144303. CBS – Epic, 1979

<sup>27</sup> Um chorinho registrado em dueto com Paulinho da Viola.

*Caso de Amor*<sup>28</sup> foi o seu segundo álbum, que, como anuncia o título, revela uma predominância de músicas românticas. Novamente apresentou uma discografia eclética. *Pra Incendiar Seu Coração*<sup>29</sup>, seu terceiro álbum, produzido por Sivuca, representou uma virada discográfica e discursiva na trajetória da artista: “Vai ser um disco basicamente nordestino e bastante alegre, incluindo músicas de novos artistas. Sou uma cantora nova e sempre quero a participação de gente nova no meu trabalho” (*O FLUMINENSE*, 1981, p. 2).

Terezinha passou a expressar um discurso que, em certa medida, buscava conciliar sua obra com os signos nordestinos. O álbum novo expôs novidades no repertório<sup>30</sup>:

Este novo trabalho de Terezinha de Jesus é diferente dos anteriores, principalmente pelo fato de ter mais unidade no repertório. Também porque as músicas escolhidas são todas ligadas ao Nordeste. [...] o trabalho todo tem uma tônica mais alegre. (*ibid.*, p. 3)

“Músicas com raízes nordestinas na voz de Terezinha de Jesus” (1982, p. 8) – foi assim que *O Pioneiro* anunciou o quarto álbum da intérprete: *Sotaque*<sup>31</sup>. Ainda segundo o periódico, a artista teria agora uma “posição definida dentro do cenário da música popular brasileira enraizada no Nordeste” (1982, p. 8). Terezinha de Jesus teria sido reconhecida, ao menos por esse veículo, enquanto uma cantora de relevância na música brasileira, mas não qualquer uma, a “enraizada no Nordeste”.

Em 1982, Maria Helena Dutra desferiu críticas a uma apresentação da artista na Sala Funarte. A jornalista definiu a apresentação enquanto “confusa”. (DUTRA, 1982, p. 9) O canto da intérprete, apesar de “firme, seguro e extenso”, não cairia bem em canções “sofisticadas”. Em contrapartida, a intérprete se sairia bem com um repertório “popular, solto e bem nordestino. Que muito à vontade ficaria com Marinês e sua Gente”. (*ibid.* p. 9) Aparentemente, ao gosto da jornalista, Terezinha de Jesus se encaixaria melhor reproduzindo os estereótipos de “cantora nordestina” e firmados por artistas como Marinês.

Em 1983, lançou aquele que seria o seu último álbum pela CBS e também de sua carreira por décadas. *Frágil Força*<sup>32</sup> contém uma discografia com a influência de sons da disco e do funk. Entretanto, o que saltava aos olhos da crítica era a “natural” ligação da intérprete com a parte “nordestina” do repertório do seu álbum:

<sup>28</sup> JESUS, Terezinha de. *Caso de Amor*. Direção: Ivair Vila Real. Catálogo: 144411. CBS – Epic, 1980.

<sup>29</sup> JESUS, Terezinha de. *Pra Incendiar Seu Coração*. Direção: Sivuca. Catálogo: 144459. CBS – Epic, 1981.

<sup>30</sup> Novos compositores mais associados ao que se compreende enquanto “música nordestina”, sobretudo da primeira geração: João do Vale, Sivuca e Dominginhos.

<sup>31</sup> JESUS, Terezinha de. *Sotaque*. Direção: Sivuca. Catálogo: 144462. CBS – Epic, 1982.

<sup>32</sup> JESUS, Terezinha de. *Frágil Força*. Direção: Luiz Carlos Maluly. Catálogo: 144469. CBS – Epic, 1983.

O álbum mostra um repertório variado, que vai dos ritmos nordestinos (com os quais a cantora tem uma identificação natural, pelo fato de ter nascido e vivido a maior parte de sua juventude em Natal e outras cidades do Nordeste) até composições com sabor urbano. (RABELLO, 1984, p. 8)

O simples fato de ter nascido no Rio Grande do Norte já fazia com que fosse esperado que Terezinha conhecesse e reproduzisse a “música nordestina” sendo uma “voz do Nordeste” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 178), carregando e assumindo tal identidade em seu canto. A mesma brisa do *Vento Nordeste* que proporcionou a migração de Terezinha de Jesus cuidou de levá-la de volta ao balanço das ondas dos *Mares Potiguares*<sup>33</sup>.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amelinha, Elba Ramalho, Cátia de França e Terezinha de Jesus desenvolveram-se artisticamente nas cenas culturais dos estados do Nordeste. Foi no Rio de Janeiro e em São Paulo, contudo, que alcançaram oportunidades concretas de ascensão no mercado fonográfico, integrando um movimento migratório de jovens artistas nordestinos na década de 1970.

Na argumentação do presente artigo, foi demonstrado que as possibilidades de atuação dessas artistas eram restringidas por um determinado padrão de construção e reconhecimento da nordestinidade, o que corresponde a um certo tipo de identificação. Enfrentaram dificuldades que se manifestaram enquanto impossibilidade de serem compreendidas simplesmente enquanto cantoras brasileiras, ou de serem assimiladas pela interface da MPB.

Cada uma dessas artistas teve uma trajetória singular, e foi de forma distinta que lidaram com a incidência dos estereótipos da nordestinidade sobre suas trajetórias.

Amelinha se inseriu no mercado da música com um discurso assertivo: fugir ao regionalismo para alcançar a universalização. Seu percurso discursivo, contudo, demonstra que esse projeto inicial não foi bem sucedido, acabando por ceder às pressões para ser uma “cantora de forró”, ou pelo menos foi assim compreendida pela mídia especializada, na maior parte das vezes.

Já a paraibana Elba Ramalho se inseriu no cenário musical com um discurso que pode ser considerado confuso. Autoafirmava-se “progressista” e “universal”, mas também fazia referência às suas “raízes nordestinas”. Com o passar do tempo, contudo, seu discurso se tornou engajado, chegando ao ponto de declarar interesse em derrubar os rótulos de “cantora nordestina”. Foi dessa maneira que se viu assimilada pela MPB sem perder a etiqueta de nordestina.

---

<sup>33</sup> Canção de Capinan e Maribô Dantas, registrada no seu quarto álbum da intérprete, de 1982.

Cátia de França seguiu num caminho oposto ao da conterrânea. Mantinha um discurso afirmativo em relação à nordestinidade. Apesar desse caráter, na prática era bem engajada politicamente e acionava múltiplas influências na sua obra cem por cento autoral. Combinava a tríade rítmica do baião – acordeom, triângulo e zabumba – com a guitarra do rock.

Terezinha de Jesus surgiu com uma discografia eclética, interessada na universalização. Constantemente comparada a Gal Costa, a intérprete conseguiu se desvencilhar dessa imagem no decorrer da sua trajetória. Ao mesmo tempo, diluiu a solidez do seu discurso inicial e acabou não sendo assimilada pela MPB.

Antes de qualquer outro predicado, essas artistas estavam interessadas na divulgação de suas obras e na sobrevivência através da vida artística. Mesmo não tendo lidado da mesma forma com a incidência da nordestinidade sobre suas trajetórias, ao menos em algum momento, reconheceram e/ou vivenciaram as limitações do regionalismo que se abateram sobre seus caminhos.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. (5<sup>o</sup> edição). 5a. ed. São Paulo: Cortez, 2011. v. 2.000. 376p.

ALVAREZ, K. Frevo Mulher. In: ALBUQUERQUE, Célio. (Org.). 1979 - **O ano que ressignificou a MPB**. 1ed.Rio de Janeiro: Garota FM Books, 2022, v. 1, p. 179-184.

FAOUR, R. **História da música popular brasileira sem preconceitos** - vol. 1. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

LIMA, L. C; RESENDE, H. O universo literário na criação musical de Cátia de França. **Horizonte Científico** (Uberlândia), v. 1, p. 8, 2008.

MARCELO, C; RODRIGUES, R. **O Fole Roncou**: uma história do forró. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MAKNAMARA, M.; PARAÍSO, M. A. Sons de Nordeste, invenções de gênero: o dispositivo pedagógico da nordestinidade e suas atualizações no forró eletrônico. In: XXV Simpósio Nacional de História, 2009, Fortaleza. **Anais**. Fortaleza: Associação Nacional de História, 2009.

MELO, C. F. S. Ave de Prata. In: ALBUQUERQUE, Célio. (Org.). 1979 - **O ano que ressignificou a MPB**. 1ed.Rio de Janeiro: Garota FM Books, 2022, v. 1, p. 179-184.

MESQUITA, M. Vento Nordeste. In: ALBUQUERQUE, Célio. (Org.). 1979 - **O ano que ressignificou a MPB**. 1ed.Rio de Janeiro: Garota FM Books, 2022, v. 1, p. 179-184.

MOURA, M. **Carnaval e Baianidade**: arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador. 2001. 364 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2001.

PIMENTEL, M. **Terral dos Sonhos** (O Cearense na Música Popular Brasileira). Fortaleza: Arte Brasil, 2006.

PINHEIRO, M. 20 Palavras ao Redor do Sol. In: ALBUQUERQUE, Célio. (Org.). **1979 - O ano que ressignificou a MPB**. 1ed. Rio de Janeiro: Garota FM Books, 2022, v. 1, p. 179-184.

RAMALHO, E. B. **Luiz Gonzaga revisitado**. 2004. Disponível em: file:///D:/Downloads/LUIZ%20GONZAGA%20REVISITADO.pdf Acesso em 8 mai. 2023.

RODRIGUES, S. R. M. **É a Alma dos Nossos Negócios**: Indústria Fonográfica, Mercado e Memória sob a Perspectiva Profissional de Raimundo Fagner na gravadora CBS (1976-1981). Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Ceará, 2017.

SANTANNA, M. **As donas do canto**: uma interpretação sociológica das intérpretes no Carnaval de Salvador. Salvador: EDUFBA, 2009.

SARAIVA, D. L. **Vento Nordeste**: A Explosão da Música Nordestina nas décadas de 1970 e 1980. 2019, 366 p. Tese (Doutorado em História) – Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2019.

SARAIVA, D. L. Sotaque: a memória de infância de três artistas nordestinos. **História Oral**, v. 20, p. 125-147, 2017.

SEVERIANO, J; MELLO, Z. H. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. vol. 2:1958-1985. Rio de Janeiro: editora 34, 2015.

TELES, J. **Do Frevo ao Manguebeat**. 2. ed. São Paulo: Editora 34. 2012.

TINHORÃO, J. R. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Editora 34, 7ª ed, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

#### Fontes:

ALMEIDA, Lúcia. Os poemas de João Cabral e Guimarães Rosa no elepê de Cátia de França. *Diário da Noite*. São Paulo, 3 out. 1979. Variedades, p. 14.

ARAGÃO, Diana. Elba Ramalho: um “vulcão” de fé inabalável. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 jun. 1983. Caderno B, p. 8.

ARAGÃO, Diana. Nordeste sem chapéu de couro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 ago. 1980. Caderno B, p. 7.

BAHIANA, Ana Maria. “Coração Brasileiro” de paraíba mulher macho bate hoje no Canecão. *O Globo*. Rio de Janeiro, 6 nov. 1983, p. 31.

BAHIANA, Ana Maria. Elba Ramalho depois do palco e do botequim, a estreia em disco. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1979, p. 34.

BAHIANA, Ana Maria. O novo disco de Amelinha “faz o homem gemer sem sentir dor”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 11 abr. 1982, p. 3.

BITTENCOURT, Sandra. Amelinha ela perdeu a timidez e já encara uma gravação com serenidade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 mai. 1983, p. 34.

CONFETE, Rubem. Amelinha da patota cearense. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 8 jun. 1977, p. 11.

DUMAR, Deborah. A hora da estrela. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 abr. 1980. Caderno B, p. 1.

DUMAR, Deborah. O vento nordeste traz mais uma voz ao disco. *Jornal do Brasil*. São Paulo, 18 abr. 1979, p. 9.

DUTRA, Maria Helena. Realização confusa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 jun. 1982. Caderno B, p. 9.

ELBA, lá de cima como uma ave de prata. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 set. 1979. Caderno B, p. 8.

HERBERT, Luciano. Teresinha canta e vai embora. *Diário de Natal*. Natal, 9 set. 1979, p. 13.

LEVANDO a música com muita seriedade. *Diário da Tarde*. São Paulo, 5 nov. 1980, p. 3.

LIMA, Iriam Rocha. Elba Ramalho: no palco a cantora e a atriz. *Correio Braziliense*. Brasília, 13 jun. 1981, p. 17.

LUNIERE, Regina. O ritmo quente da paraibana Cátia de França. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 mai. 1985, p. 8.

MARIA, Cleusa. Elba Ramalho estreia hoje em Madureira. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 out. 1980. Caderno B, p. 1.

MIGUEL, Antônio Carlos. Elba “forroqueou” à vontade e levou a plateia ao delírio. *Manchete*. Rio de Janeiro, 18 jan. 1985, p. 9.

MOURA, Roberto. O canto das pessoas e a voz dessa mulher. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 9-8 mar 1979, p. 21.

MOTTA, Nelson. *O Globo*. Rio de Janeiro, 21 set. 1979, p. 36.

MÚSICA com raízes nordestinas na voz de Terezinha de Jesus. *O Pioneiro*. Caxias do Sul, 12 jun. 1982, p. 8.

O CANTO de Elba Ramalho, um grito de pastorinha. *O Globo*. Rio de Janeiro, 26 set. 1979, p. 35.

O MOMENTO da estrela. *Veja*. São Paulo, 30 nov. 1983, p. 82-90.

O PESSOAL do Ceará apresenta Amelinha, que não conhece o sertão. *O Globo*. Rio de Janeiro, 18 ago. 1977, p. 38.

PUGA, Antônio. Amelinha está de volta. *Folha de Boa Vista*. Boa Vista, 22 mar. 1994, p. 8.  
RABELLO, Victor. Terezinha de Jesus decola em “Frágil Força”. *O Fluminense*. Niterói, 29-30 jan. 1984, p. 8.

RIENZI, Francisco Teixeira. Raios de Sol (I). *A Tribuna*. São Paulo, 9 nov. 1980, p. 26.

SANTOS, Joaquim Ferreira. Vulcânica Elba. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 set. 1984. Caderno B, p. 6.

SOARES, Dirceu. A invasão dos discos femininos. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29 set. 1979, p. 27.

SOARES, Dirceu. Terezinha, nas pegadas de Gal. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 19 ago. 1979, p. 61.

SOUZA, Tárík de. Cátia de França (20 Palavras ao Redor do Sol) CBS. *Jornal da República*. São Paulo, 13 set. 1979, p. 14.

SOUZA, Tárík. Elba Ramalho, a campeã de 83, desafia o Maracanãzinho. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jan. 1984. Caderno B, p. 8.

SOUZA, Tárík de. O desafio cearense de Amelinha. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 mar. 1982. Caderno B, p. 7.

TARTAGLIA, César. Cátia de França um grande acontecimento na MPB. *O Fluminense*. Niterói, 23-24 nov. 1980, p. 9.

TERESA, Maria. Elba Ramalho. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 15 a 21 mai. 1986, p. 12- 16.  
TEREZINHA de Jesus. *O Fluminense*. Niterói, 11-12 out. 1981, p. 3.

TEREZINHA de Jesus falando de paixões. *O Fluminense*. Niterói, 2 fev. 1981, p. 2.

**Como Referenciar este Artigo, conforme ABNT:**

M. A. MOURA, D. M. S. SANTOS Mulheres Artistas de Movimentos Musicais Nordestinos no Contexto Brasileiro (1970-1985). **Rev. FSA**, Teresina, v. 20, n. 9, art. 10, p. 213-238, set. 2023.

<b>Contribuição dos Autores</b>	<b>M. A. Moura</b>	<b>D. M. S. Santos</b>
1) concepção e planejamento.	X	X
2) análise e interpretação dos dados.	X	X
3) elaboração do rascunho ou na revisão crítica do conteúdo.	X	X
4) participação na aprovação da versão final do manuscrito.	X	X