

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

HERMANO CARVALHO MEDEIROS

**DO *U DY GRUDY* AO *CANTARES*: AS VOZES E OS ACORDES DA MODERNA
CANÇÃO POPULAR EM TERESINA (1973-1988)**

UBERLÂNDIA/MG 2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

HERMANO CARVALHO MEDEIROS

**DO *U DY GRUDY* AO *CANTARES*: AS VOZES E OS ACORDES DA MODERNA
CANÇÃO POPULAR EM TERESINA (1973-1988)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como cumprimento das exigências para obtenção do grau de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Paranhos.

UBERLÂNDIA/MG 2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M488 Medeiros, Hermano Carvalho, 1981-
2020 Do U Dy Grudy ao Cantares: [recurso eletrônico] : as vozes e os
acordes da moderna canção popular em Teresina (1973-1988) /
Hermano Carvalho Medeiros. - 2020.

Orientador: Adalberto Paranhos.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-
graduação em História.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2019.2513>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. História. I. Paranhos, Adalberto, 1948-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em História.
III. Título.

CDU: 930

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	Tese de Doutorado, Ata 1, PPGHI				
Data:	Treze de fevereiro de dois mil e vinte	Hora de início:	08:00	Hora de encerramento:	13:20
Matrícula do Discente:	11513HIS008				
Nome do Discente:	Hermano Carvalho Medeiros				
Título do Trabalho:	Do U Dy Grudy ao Cantares: as vozes e os acordes da moderna canção popular em Teresina (1973-1988)				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	História e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Fado, um "inimigo nacional" na terra do samba? Lutas de representações no Brasil dos anos 1930 - Projeto contemplado no edital Produtividade em Pesquisa - PQ - 2016				

Reuniu-se na Sala 48, Bloco 1H - Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Kátia Rodrigues Paranhos (UFU), Roberto Camargos de Oliveira (UFU), Francisco de Assis de Sousa Nascimento (UFPI), Cleodir da Conceição Moraes (UFPA), Adalberto de Paula Paranhos orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Adalberto de Paula Paranhos, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Superior, em 13/02/2020, às 13:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kátia Rodrigues Paranhos, Usuário Externo**, em 13/02/2020, às 13:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Francisco de Assis de Sousa Nascimento, Usuário Externo**, em 13/02/2020, às 13:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **CLEODIR DA CONCEIÇÃO MORAES, Usuário Externo**, em 13/02/2020, às 13:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ROBERTO CAMARGOS DE OLIVEIRA, Usuário Externo**, em 13/02/2020, às 13:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1733576** e o código CRC **CF4812B5**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Banca Examinadora

Prof. Dr. Adalberto Paranhos (Orientador)

Prof. Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos (UFU)

Prof. Dr. Roberto Camargos de Oliveira (UFU)

Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento (UFPI)

Prof. Dr. Cleodir da Conceição Moraes (UFPA)

UBERLÂNDIA/MG 2020

AGRADECIMENTOS

Findada a longa caminhada do Doutorado chega a hora de agradecer àqueles que foram parte importante do processo de construção desse trabalho. Sem eles, as pedras desse percurso teriam se tornado montanhas!

Agradeço primeiramente às profissionais dos arquivos que disponibilizaram as fontes da pesquisa. À Simone do jornal *O Dia* e à Jesus do Arquivo Público do Estado, sempre atenciosas ao me atender e solícitas nas buscas dos materiais a serem investigados. Agradeço mais uma vez a André Luiz que além de uma longa e esclarecedora entrevista forneceu um extenso conjunto de sua produção intelectual publicado nos jornais da cidade, bem como os discos que foram aqui analisados.

Agradeço também aos artistas que gentilmente dispuseram do seu tempo para me conceder as entrevistas e contar um pouco de suas memórias. A Geraldo Brito, Laurenice França, Cruz Neto, Edvaldo Nascimento, Anna Miranda, Janethe Dias, Paulo Aquino, Edmar Oliveira, Rubem Gordinho e Durvalino Couto Filho meu muito obrigado!

Aos amigos que tive o prazer de conhecer em Uberlândia, João “Johnny” Bosco e Walter “mister White” Alves, os “Clandestinos do *Rock*”. Com eles a saudade dos dias longe de casa foi amenizada em bate papos sobre música, séries, cinema, livros e às vezes sobre o universo acadêmico. Vez por outra, as conferências varavam noites adentro regadas a café, vinho e cerveja.

Agradeço à professora Kátia Paranhos e ao professor Roberto Camargos pela leitura acurada, generosa e sensível quando da Qualificação. A contribuição de vocês me deu a segurança necessária para seguir com confiança na escrita da tese.

Aos professores Francisco Nascimento, amigo fraterno e generoso, incentivador de minha trajetória acadêmica desde os tempos do mestrado; e Cleodir Moraes, quem muito me inspirou por meio de sua “visão amazônica” da música popular, meu muito obrigado por aceitarem participar da banca de defesa da tese. A análise de vocês contribuiu muito na ampliação de outras perspectivas para a redação do texto final.

Ao professor e orientador Adalberto Paranhos por compartilhar sua erudição, seu rigor intelectual e de escrita que aplicados juntamente a seu humor espirituoso transformava as orientações e os contatos via e-mail em encontros nos quais o conhecimento crítico e a gargalhada andavam sempre de mãos dadas. Muito obrigado!

Agradeço ao casal Paranhos, Adalberto e Kátia, pela hospitalidade e simpatia com que me receberam em Uberlândia, para além das obrigações acadêmicas, nos agradáveis e hilários almoços após as aulas e orientações.

Agradeço a todos os meus familiares que mesmo não participando diretamente na elaboração desse trabalho, sempre se mostravam interessados em saber em que pé estava a escrita e mandando suas vibrações positivas. A meu pai Mauro e minha mãe Rejane, bases com as quais pude construir quem sou. A meus irmãos Moema e Gabriel pela cumplicidade e o amor fraterno. A meus sogros Marcos e Sérgia pela retaguarda em casa nas minhas ausências e por me tratarem como um filho. E a seu Antônio Leoni (*in memoriam*) que antes de fazer sua passagem, no começo de 2019, sempre me indagava para puxar uma conversa, “e aí? Como vai o trabalho? Já terminou?”. No que respondo agora saudosamente, “enfim terminei seu Antônio!”

Por fim agradeço ao sal e ao sol dessa canção que me fazem sentir o sabor da vida.¹
Mariana, Lis e Mel.

¹ Tomei a liberdade de fundir os versos de duas músicas que serão analisadas posteriormente. São elas “Nós” de Garibaldi Ramos e “Pedra do sal” de Zezé Fonteles e Felipe Cordeiro, presentes no LP *Geleia Gerou*.

RESUMO

Esta tese se propõe analisar a emergência do que entendo como a moderna música popular brasileira produzida em Teresina, capital do Piauí. Buscarei narrar a trajetória de um grupo de compositores, intérpretes e músicos que alçaram a canção da cidade não apenas à condição de objeto de entretenimento ou apreciação estética, mas também como veículo de posicionamento crítico diante das questões culturais, políticas e sociais de seu tempo. Nos anos 1970 essa geração de artistas começava a produzir seus espaços e suas dinâmicas musicais, período em que a capital piauiense passou por um surto modernizador cujos desdobramentos se fizeram sentir no universo das artes. Nasceram assim, os primeiros ensaios coletivos de espetáculos musicais inspirados numa linguagem tropicalista e contracultural que, posteriormente, renderam seus frutos. Entre o final dos anos setenta e início dos anos oitenta começaram a brotar uma série de *shows* espelhados nos moldes das apresentações das grandes estrelas do cancionário nacional, situando a música teresinense num lugar privilegiado na cultura piauiense. Tal atuação tornou possível ao poder público estadual criar uma iniciativa de incentivo específica para a música popular local no sentido de fomentar e dar condições para que esses artistas pudessem alçar voos para além dos limites do Estado. Todo esse processo, no entanto, não se deu sem produzir suas lutas de representação que procuravam legitimar as práticas e os protagonismos que cada um desses artistas buscavam imprimir a si no cenário local. Tais lutas foram parte daquilo que constituiu a canção como uma expressão cultural reconhecida em Teresina, sobretudo, por meio de discursos veiculados principalmente na imprensa. Os contrastes e embates entre o regional e o internacional, entre a tradição e a modernidade, entre o urbano e o rural, bem como o desejo de reconhecimento nos grandes circuitos de visibilidade da cultura brasileira, presentes em críticas e artigos jornalísticos, polêmicas musicais públicas e produções fonográficas estiveram no centro dessas lutas e foram as notas que compuseram o acorde e o coro de vozes do que chamei aqui de a moderna canção popular piauiense.

Palavras-chave: Canção popular – Representação – Teresina – História

ABSTRACT

This thesis proposes to analyze the emergence of what I understand as the modern Brazilian popular music produced in Teresina, capital of Piauí. I will try to narrate the trajectory of a group of composers, performers and musicians who considered the song of the city not only as an object of entertainment or aesthetic appreciation, but also as a vehicle of critical positioning before the cultural, political and social issues of their time. In the 1970s this generation of artists began to produce their spaces and their musical dynamics, period in which Piauí capital went through a modernizing outbreak whose developments were felt in the universe of the arts. Thus, the first collective rehearsals of musical performances came up inspired by a tropicalist and countercultural language that, subsequently, yielded their fruits. Between the late seventies and early eighties began to sprout a series of shows mirrored in the mold of the performances of the great stars of the national songbook, placing the music produced in Teresina in a privileged place in the culture of Piauí. This event made it possible for the State to create a specific initiative that could prompt the local popular music in a sense of fostering and enabling these artists to take flights beyond the limits of the state. This whole process, however, did not occur without producing their representational struggles that sought to legitimize the practices and protagonisms that each of these artists sought to impress upon themselves in the local scenario. Such struggles were part of what constituted the song as a recognized cultural expression in Teresina, especially through speeches conveyed mainly in the press. The contrasts and clashes between the regional and the international, between tradition and modernity, between urban and rural, as well as the desire for recognition in the great visibility circuits of Brazilian culture, present in criticism and journalistic articles, public musical controversies. and phonographic productions were at the center of these struggles and were the notes that made up the chord and the choir of voices of what I called here the modern Piauí popular song.

Keywords: Popular song - Representation - Teresina - History

SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo 1 – A Distanteresina canta.....	19
<i>Teresíndia: a cidade e a cultura na década de 1970.....</i>	<i>19</i>
Cenas contraculturais-tropicalistas: o espetáculo <i>U dy grudy... ou como diz Daniel mas</i>35
Nortristeresina e Showpiauí: coletividade musical nos primeiros passos da moderna canção popular piauiense	56
Capítulo 2 – Milagre na terra? A moderna canção popular em Teresina.....	78
<i>Cantores de um novo tempo: os artistas e seus caminhos musicais.....</i>	<i>78</i>
Projeto Pixinguinha: <i>janelas para o novo</i>	104
Projeto Torquato Neto: qual o sabor dessa geleia?	114
Capítulo 3 – Entre a broa e o sanduíche: representações culturais na música popular	135
<i>Não existem carrancas sorridentes: lutas de representação na canção em Teresina</i>	<i>136</i>
<i>Triângulo ou sintetizador? críticas musicais na capital piauiense</i>	<i>162</i>
<i>FMPBEPI, Vai e vem das estrelas, Geleia gerou, Suíte de terreiro e Cantares:</i> <i>fonogramas de uma geração</i>	182
Considerações finais “O show já terminou? Por que calar se o canto é um pedaço de mim?”	203
Bibliografia e Fontes	206

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Arte promocional do espetáculo piauiense <i>U Dy Grudy</i>	44
Figura 2: Anna Miranda cantando no <i>U Dy Grudy</i>	48
Figura 3: Pierre Baiano e Assis Davis no <i>U Dy Grudy</i>	49
Figura 4: Laurení e Laurenice França e Rubens Lima no II Festival Universitário.....	57
Figura 5: Divulgação do <i>Nortristeresina</i>	59
Figura 6: <i>Nortristeresina</i> em Londrina.....	63
Figura 7: Divulgação <i>Showpiau</i>	70
Figura 8: Divulgação <i>Showpiau</i>	73
Figura 9: Divulgação do <i>show Na boca de espreita</i> de Geraldo Brito.....	86
Figura 10: Zé Rodrigues e Aurélio Melo.....	88
Figura 11: Edvaldo Nascimento em foto promocional do <i>show Cerol na Linha</i>	90
Figura 12: Paulo Batista e George Mendes em foto promocional do <i>show Sensatez</i>	96
Figura 13: Laurenice França em foto promocional do <i>show Lances</i>	103
Figura 14: Atrações do projeto Pixinguinha.....	112
Figura 15: Folder prêmio Louvação.....	130
Figura 16: Reuniões do projeto Torquato Neto.....	138
Figura 17: “Missiva a Paulo Joseh Cunha aos cuidados de Mãe Ana”.....	143
Figura 18: Invasão do grupo heliotropismo positivo no Theatro 4 de Setembro.....	148
Figura 19: Invasão do grupo heliotropismo positivo no Theatro 4 de Setembro.....	149
Figura 20: Performance do grupo heliotropismo positivo no túmulo de Torquato Neto.....	150
Figura 21: Capa do LP <i>Geleia Gerou</i>	154
Figura 22: Capa LP <i>Cantares</i>	158

Figura 23: Capa do LP <i>FMPBEPI</i>	186
Figura 24: Capa do compacto de Janethe Dias.....	191
Figura 25: Capa LP <i>Suíte de Terreiro</i>	196
Figura 26: Contracapa LP <i>Suíte de Terreiro</i>	197

INTRODUÇÃO

Tal como um mosaico, a canção popular brasileira exemplifica bem o caráter matizado do jogo das relações humanas no terreno da cultura. O pluralismo desse campo artístico tem oferecido para a historiografia um amplo leque de estudos e possibilidades de pesquisa. Abordagens sobre o universo do *rap*, “brega” ou sertanejo são exemplos dos interesses diversificados recentemente acolhidos na oficina da história.¹ Mesmo temas consagrados² – o samba ou a MPB – cuja bibliografia acadêmica apresenta quantidade considerável de trabalhos, recebem novos olhares sob outros primas da nossa realidade histórica.³ Apesar disso, a geografia cultural do Brasil ainda é um campo aberto para a pesquisa sobre seu passado musical e em suas dimensões continentais abriga experiências musicais ainda pouco exploradas.

Michael de Certeau afirma que entender a cultura como um monólito é colocar o seu peso “sobre uma categoria minoritária de criações e de práticas sociais, em detrimento de outras” e impedir “que as atividades criadoras se tornem significativas”.⁴ Para Certeau, a cultura deve ser entendida, no entanto, como uma pluralidade de práticas cuja hierarquia depende dos poderes que as organizam, dando assim maior ou menor visibilidade no campo social às suas diferentes expressões. Partindo da perspectiva do célebre historiador francês, Teresina apareceu como um espaço a ser cartografado no que diz respeito à história do cancionário nacional. Em que pese sua localização estar longe dos eixos de consagração da música, os seus sujeitos – compositores e intérpretes desconhecidos do grande público – desenharam fluxos de comunicação para além das redes de massificação artística. Na esteira disso, a ação desses atores sociais ao descortinarem e porem em evidência as múltiplas faces da

¹ Sobre essas temáticas ver os exemplos de ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2005, e ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, e CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

² O historiador e musicólogo Silvano Baia diz que os historiadores acadêmicos começaram a adentrar o campo musical popular nos anos 1980 e tenderam a canonizar em seus primeiros estudos temas específicos como o samba carioca da década de 1930 e a MPB dos anos 1960. Ver BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil* (1971-1999). Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo, 2010, p. 11 e 12.

³ Cito como exemplo os trabalhos de Adalberto Paranhos e Cleodir Moraes. O primeiro ao revisitar o samba no Estado Novo não vê os sambistas como mera caixa de ressonância da ideologia do trabalhismo varguista, concepção presente em boa parte dos escritos sobre o período. O segundo, ao analisar a gestação de uma música popular moderna em Belém do Pará, entre os anos 1960-1970, evidencia o sotaque amazônico na MPB. Ver PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios, CNPq e Fapemig, 2015, e MORAES, Cleodir da Conceição. *O norte da canção: música engajada em Belém nos anos 1960-1970*. Tese (Doutorado em História) – UFU, Uberlândia, 2014.

⁴ Ver CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 2012, p. 142.

cultura, desconstruindo o seu entendimento como um monólito, permitiu-me inserir seus movimentos no quadro geral da música popular brasileira.

Do início dos anos 1970 até fins da década de 1980, a capital piauiense viu emergir e consolidar uma música popular por meio de espetáculos musicais, festivais e canções no embalo de diferentes grupos que criaram os espaços e as representações⁵ que deram corpo a esse cenário – cujas concorrências e competições de legitimação de seus interesses no espaço público tiveram seu momento agudo nos embates entre correntes musicais ditas cosmopolitas e os regionalismos dos chamados “caboclos de salão”.⁶ Diante dessas constatações, busco analisar nesta tese, sob a ótica da história cultural, como tais artistas, sintonizados com o universo musical brasileiro mas que não conseguiram penetrar nos circuitos da indústria cultural⁷, responderam aos imperativos de sua realidade local e construíram, por intermédio de suas lutas de representação⁸, a sua moderna canção popular.⁹

A partir de meados de 1960 a música popular brasileira foi um dos epicentros dos debates públicos nacionais e passou a cumprir “se é que se pode dizer assim, certa função de ‘defesa nacional.’”¹⁰ Carregou no interior de suas práticas questões como a problemática relação entre a indústria cultural e a autonomia artística da canção e, sobretudo, embates

⁵ As representações são significações mediadoras da existência humana que apesar de criarem convenções por meio de classificações, identidades e ordenamentos, estão sujeitas a uma multiplicidade de apropriações sobre seus sentidos. Sobre o conceito de representação ver CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Algés: Difel, 2002, esp. p. 19 e 23.

⁶ A expressão está presente no manifesto Pau-Baçu, escrito no início dos anos 1980, e era uma ironia sobre os grupos considerados regionalistas que tratavam de temas do folclore nordestino. As questões que envolvem este tema serão tratadas no último capítulo.

⁷ O termo é aqui utilizado a partir da concepção adorniana que abarca os principais meios de circulação desses bens culturais: o cinema, as revistas, o rádio e a indústria fonográfica. Não me interessa aqui entrar no mérito de sua crítica aguda em relação à lógica da produção massificada que transformaria a arte em mercadoria pasteurizada, de consumo pouco elaborado e facilmente descartável. Ver ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. O historiador Marcos Napolitano sistematiza de forma didática algumas críticas que rejeitam a visão adorniana sobre a suposta passividade dos consumidores e produtores musicais diante da indústria cultural. Ver NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 28 a 35.

⁸ Para Chartier as lutas de representação “tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus e o seu domínio”. CHARTIER, Roger, *op. cit.*, p. 17.

⁹ Autores como Luiz Tatit, Silvano Baia, José Geraldo Vinci de Moraes e Marcos Napolitano concebem a canção popular com base em dois parâmetros indissociáveis: letra e música. Além disso, a relação com a indústria cultural é fator importante que a define enquanto artefato da cultura. Ver TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004, e BAIA, Silvano Fernandes, *op. cit.*, e MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de história*, v. 20, n. 20, São Paulo, mar. 2000, e NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*, *op. cit.*

¹⁰ SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice e EISENBERG, José e STARLING, Heloísa (orgs). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, v. 1, outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 26.

intelectuais e estéticos em que de um lado o engajamento político articulado às raízes de uma cultura popular – pretensão repositório da identidade nacional – se contrastava, em sua outra face, à incorporação de elementos estrangeiros nas produções das linguagens artísticas tupiniquins. Desse caldo cultural nasceu a ideia de moderna música popular brasileira – do qual a MPB viria a ser sua principal representação – que teve seu início com o aparecimento da bossa-nova no final da década de 1950 e fechou seu ciclo com a tropicália no fim da década de 1960.¹¹ Colocou no centro do fazer musical a relação entre tradição e modernidade, temas caros à discussão sobre a identidade brasileira e transmutou a forma canção em objeto de reconhecimento artístico. Tornou-se um meio privilegiado para se refletir as questões estéticas, políticas, sociais e culturais no Brasil daqueles anos.

O que chamo de moderna canção popular teresinense são as produções e as práticas artísticas que travaram diálogos com o processo acima sintetizado. Sobretudo na forma como os compositores buscaram se colocar como intelectuais para refletir as questões políticas e culturais de seu tempo, traduzido naquilo que Santuza Cambraia Naves chamou de “canção crítica”.¹² Isso se manifestou, por exemplo, nos debates estético-ideológicos que orbitavam em torno das criações desses artistas em questões relacionadas às identidades culturais, tensionadas, principalmente, entre os vetores da tradição e da modernidade. Além disso, a forma pela qual os atores sociais que se consagraram como representantes do cenário artístico da cidade – através de festivais e espetáculos musicais – apresentou um diálogo significativo com práticas historicamente importantes da música popular brasileira, mostrando as conexões com o que se produzia à época para além das fronteiras do Piauí. Nesse sentido, o músico e

¹¹ Entre os estudos que abordam essas questões, destaco NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, 2010, p. 264. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/49477747/39107265-SEGUINDO-A-CANCAO-digital>>. Acesso em 3 out. 2016, e GHEZZI, Daniela Ribas. *Música em transe: o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 2011, e ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 1997, e RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, e PARANHOS, Adalberto. *Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB)*. *Revista História e Perspectiva*, Uberlândia, n.3, jul.-dez. 1990.

¹² “Para definir essa modalidade de canção, recorri a um recorte temporal, situando seu aparecimento no final dos anos 50 e ao longo dos anos 60, época em que a canção popular tornou-se locus por excelência dos debates estéticos e culturais, suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas, que constituíam o foro privilegiado dessas discussões. Os compositores populares, de maneira semelhante aos músicos modernistas, como é o caso de Heitor Villa-Lobos, passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se ‘formadores de opinião’. Esse novo estatuto alcançado pela canção contribuiu para que o compositor assumisse a identidade intelectual num sentido mais amplo do termo”. NAVES, Santuza Cambraia. *A canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 19 e 20.

compositor maranhense radicado no Piauí Geraldo Brito¹³, um dos personagens centrais dessa história, chegou a se referir às empreitadas de sua geração, “os anos 70 foram para nossa música assim como foram os anos 60 para a MPB”.¹⁴ A afirmação ao passo que estabeleceu comparação das práticas musicais teresinenses com um importante referencial cultural do país não deve ser confundida, no entanto, com sua assimilação passiva. Essa relação foi de apropriação¹⁵, de uso idiossincrático e inventivo que fabricou um universo particular da canção brasileira em Teresina.¹⁶ Não é por outra que um dos organizadores do *show U dy grudy*, Edmar Oliveira¹⁷, ao ser indagado sobre a possível influência que o espetáculo teresinense absorveu

¹³ Geraldo de Carvalho Brito nasceu em Timon, Maranhão em 24 de setembro de 1953. Passou a morar em Teresina aos 4 anos, onde construiu a maior parte de sua carreira musical. É músico, compositor e um dos personagens mais atuantes no período que esse trabalho descreve e analisa. Produziu e dirigiu vários espetáculos musicais na capital piauiense, além de acompanhar como instrumentista muitos intérpretes da canção popular no Piauí. Participou dos três discos coletivos de compositores piauienses na década de 1980 que serão aqui analisado, lançando apenas em 2001 seu primeiro CD chamado de *Mar Acatou*. Escreveu sobre música popular nos principais jornais e revistas culturais do estado. Possui um livro sobre a música popular no Piauí ainda sem previsão para lançamento.

¹⁴ BRITO, Geraldo. Música no Piauí: anos 1960, anos 1970. *Cadernos de Teresina*, n. 34, Teresina, novembro, 2002, p. 60. O texto onde pode ser encontrada essa afirmação enumera alguns dos artistas e eventos musicais piauienses nas décadas de 1960 e 1970. Sua análise, no entanto, se concentrou na cidade de Teresina. Esse artigo se aproxima das narrativas memorialísticas daqueles que José Geraldo Vinci de Moraes chamou de primeira geração de historiadores da “moderna música urbana” brasileira. Tal como esses “primeiros historiadores”, Brito em muitos momentos também esteve presente “na criação do evento e na produção da memória” musical de Teresina. Ver MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *ArtCultura: Revista História, Cultura e Arte*, v.8, n.13, Uberlândia, jul.-dez. 2006.

¹⁵ A apropriação, segundo Roger Chartier, é entendida no modo pelo qual os sujeitos são afetados por certas representações sociais e “conduzem a uma nova norma de compreensão de si e do próprio mundo”. O estudo de tais apropriações deve ser inserido em seus processos de conformação histórico específicos, pois são carregadas de temporalidades próprias. “A apropriação, tal como entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem”. CHARTIER, Roger. *op. cit.*

¹⁶ Para Michel de Certeau os sujeitos comuns, ordinários não são consumidores passivos no jogo das reproduções das representações sociais impostas por uma ordem dominante. Estes sujeitos também fabricam suas “práticas significativas” que “embora sejam (compostas) com os vocabulários de línguas recebidas e continuem submetidas a sintaxes prescritas, elas desenham astúcias de interesses outros e de desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas onde se desenvolvem”. Em que pese a análise do pensador francês estar incrustada nas práticas comuns do cotidiano, me aproprio dela e a recoloco no sentido de reforçar como significativas as práticas dos sujeitos com os quais trabalho, mesmo estas localizadas fora das “regiões definidas e ocupadas pelos sistemas da produção (televisiva, urbanística, comercial, etc.)”. Ver CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 44 e 38, respectivamente.

¹⁷ Edmar Oliveira nasceu em Palmeirais, no Piauí, em 11 de maio de 1951. É psiquiatra, escritor e atualmente mora no Rio de Janeiro. Foi um dos organizadores do espetáculo *U dy grudy*. Integrou a equipe dos jornais culturais *O Estado Interessante*, *Hora Fatal* e *Gramma*, editados na década de 1970 em Teresina. Participou das primeiras experiências filmicas em super-8 na cidade. Foi ator no filme *Terror na vermelha*, escrito e dirigido pelo poeta Torquato Neto e trabalhou como roteirista e diretor em *Miss Dora*. Além disso, transitou pela música compondo as canções “Eu corro perigo” e “O mal que minha vó falava” que integraram o repertório do espetáculo *Nortriteresina* que será abordado adiante.

da tropicália disse, “tinha o diálogo com a Tropicália, mas também com nossa gente, com o nosso grude (*U Dy Grudy*)”.¹⁸

Alguns esboços sobre o tema que aqui abordo foram apresentados em minha dissertação de mestrado¹⁹ na qual realizei um mapeamento dos sujeitos, de suas práticas e dos espaços de atuação da música popular na capital piauiense nos anos 1980. Estudo que abrangeu desde a chamada música regional nordestina até o *trash metal*²⁰ cantado em língua inglesa. Durante aquela pesquisa, à medida que um conjunto de informações levantadas se avolumava, um novo painel se configurava e delineava um grupo de atores sociais que se firmaram como referência da música em Teresina entre 1970-1980. Ao desejo de contar uma história a partir da reunião desses materiais se somou o interesse em aprofundar a já existente, mas ainda incipiente produção acadêmica sobre o tema.²¹ Com este trabalho espero ampliar o quadro de referências da canção popular no Brasil ao dar visibilidade a “outras experiências históricas que não apenas a dos centros hegemônicos”.²²

O título da tese se refere a dois acontecimentos que tomo como marcos importantes no período em estudo e balizam os limites que estabeleço como representante da moderna canção popular no Piauí. O espetáculo lítero-musical independente chamado *U dy grudy* de 1973 é o

¹⁸ OLIVEIRA, Edmar de Sousa. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em 2016 via e-mail.

¹⁹ MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Acordes na cidade: música popular em Teresina nos anos 1980*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2013.

²⁰ Surgido no início dos anos 1980 essa vertente do *rock* se caracteriza pelo ritmo rápido e pelos efeitos altamente distorcidos das guitarras aliados às *performances* e às representações que as bandas de *trash metal* faziam de si mesmas, geralmente associadas à violência, para imprimirem em si a marca da agressividade. Seus principais representantes são as bandas norte-americanas *Metallica*, *Slayer* e *Megadeath*.

²¹ A pequena produção universitária encontrada sobre o tema se constitui basicamente de monografias e dissertações. Ver RODRIGUES, Jeany da Conceição de Maria. *No tempo dos festivais: história e música no Piauí (1960 – 1980)*. Monografia (Licenciatura Plena em História) – UFPI, Teresina, 2005, e VASCONCELOS JUNIOR, Francisco das Chagas Paiva de. *A emergência da música popular em Teresina (1970-1990)*. Monografia (Especialização em História) – FIIJ, Teresina, 2008, e SILVA, Paulo Ricardo Muniz. *O sertão também discorda: a cultura do protesto em Teresina*. Monografia (Licenciatura Plena em História) – UESPI, Teresina, 2010, e MACEDO, Laiz Mara Meneses. *Música popular piauiense*. Teresina. Dissertação (Mestrado em Antropologia e Arqueologia) – UFPI, Teresina, 2014, e CRUZ, Marcelo Silva. *Artífices da canção: história e memória de artistas nos festivais de música popular em Teresina*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPI, Teresina, 2016. Antes desses trabalhos, a historiadora Teresinha Queiroz, em sua tese de doutorado defendida no início dos anos 1990, havia abordado música urbana em Teresina no início do século XX como um tema afluente em seu estudo. A música, assim como o teatro, o cinematógrafo e outras diversões foram tomadas, segundo a autora, como signos de progresso civilizacional nas sociabilidades do período. O domínio musical era visto, por exemplo, como um requisito obrigatório entre os bacharéis para seu refinamento cultural e distinção social. Ver QUEIROZ, Teresinha. *Os literatos e a república: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo*. Teresina: Edufpi, 2011, esp. cap. 1, *Viver na província: transformações*.

²² MORAES, Cleodir da Conceição. *op. cit.*, p. 122.

ponto de partida. O lançamento LP *Cantares*, de 1988, produzido sob a direção do Projeto Torquato Neto é o momento do arrefecimento do protagonismo dos artistas aqui analisados. Entre tais recortes cronológicos construo minha narrativa como uma interpretação histórica possível desse percurso. E por que falo em interpretação possível? Porque entendo que toda construção histórica é um saber mediado pelo historiador que, por meio de sua operação, cria os fatos históricos pelo fatiamento e seleção de acontecimentos que considera importantes a partir dos problemas de pesquisa que estabelece. Logo, em que pese o rigor teórico-metodológico exigido, as marcas da subjetividade são condições intrínsecas nas análises e interpretações de quem se dispõe a lançar seu olhar sobre os tempos de antanho.²³

Os conjuntos documentais mais recorrentes nesse trabalho são as fontes presentes na imprensa e as entrevistas que realizei com alguns protagonistas da música em Teresina naqueles anos. O primeiro conjunto, de natureza diversa, varia entre críticas musicais, artigos, crônicas, entrevistas, matérias jornalísticas, colunas culturais, propagandas etc. Os jornais foram espaços privilegiados para a ação e o registro de atores sociais que se utilizavam dessas ferramentas como lugar de discussão em torno da canção popular. Muitos desses escritos foram elaborados por compositores, músicos e jornalistas que se colocavam no espaço público para pensar esse campo de produção cultural. É o caso do já citado Geraldo Brito e de outros sujeitos como André Luiz e Ramsés Ramos além de poetas e jornalistas como Meneses e Moraes, Durvalino Filho (este também músico), Kenard Kruehl e Raimundo Alves Lima.²⁴

Boa parte desse material foi encontrado no Arquivo Público do Estado do Piauí, Casa Anísio Brito, e nos arquivos do jornal *O Dia*. Os três principais veículos de comunicação investigados foram: *O Estado*, *Jornal da Manhã* e *O Dia* – os dois primeiros hoje inexistentes e o último ainda em circulação. Também tive contato com o acervo pessoal de alguns dos

²³ Sobre a relação do historiador e a escrita da história, ver CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da história*. Coimbra: Almedina, 2009, esp. cap. V, Uma polígona coluna de mármore, e CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2015, esp. cap. II, A operação historiográfica.

²⁴ Juan Pablo Gonzáles e Cláudio Rolle, ao tratar da relação entre música e imprensa, pontuam que, “desde que começou a se desenvolver uma atividade musical pública, primeiro ligada a cena e logo à indústria cultural, e foi adquirindo importância na imprensa periódica, nos encontramos com referências e informações musicais que surgem do registro do que os habitantes do passado julgavam digno e necessário destacar. Editores musicais; construtores e importadores de instrumentos; promotores de concertos, teatro e festas; selos discográficos; almanaques e lojas de música necessitam informar a seus consumidores e estimular sua demanda [...] Essa promoção musical de alcance massivo não seria possível sem o acelerado crescimento experimentado pela sociedade ocidental em começos do século XX, que encontrava nas fontes impressas seu principal meio difusor”. GONZÁLES, Juan Pablo e ROLLE, Cláudio. *Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular*. *Revista de História*, n. 157, São Paulo, 2007, p. 40. Tradução do autor.

entrevistados, como o de André Luiz, que, além de ceder parte de seus escritos, disponibilizou os discos que usei para análise.

O segundo corpo documental são as entrevistas realizadas com músicos, compositores e intérpretes, selecionados pela visibilidade e notoriedade que dispunham à época nos meios de comunicação impressos, bem como por sua produção musical no período em estudo. É o caso de Anna Miranda, Durvalino Filho, Laurenice França, Janete Dias, Cruz Neto, André Luiz, Edvaldo Nascimento, Geraldo Brito, Paulo Aquino, Rubem Soares e Edmar Oliveira. Do maestro Aurélio Melo utilizei entrevista gentilmente cedida pelo professor e historiador Raimundo Lima. A entrevista de Viriato Campelo concedida a um meio de comunicação televisivo teresinense, em que ele fala especificamente de um dos temas aqui tratados também foi usada como fonte. Infelizmente nem todos os nomes foram contemplados devido aos limites de tempo inerentes a trabalhos dessa natureza. No entanto, os sujeitos aqui elencados dão conta qualitativamente dos caminhos percorridos pelos problemas da pesquisa.²⁵

Artigos presentes nos periódicos culturais *Cadernos de Teresina* e *Presença*, publicações de responsabilidade da Prefeitura Municipal de Teresina e do Governo de Estado do Piauí, respectivamente, estão entre a documentação analisada. Os cinco discos que compõem a produção dessa geração foram tomados como registros importantes, tanto no que diz respeito ao processo social de sua produção quanto às suas características internas. São produtos estéticos que conformam representações culturais e delineiam a face cancionista no período. Acrescento como recurso de pesquisa a considerável produção bibliográfica sobre a capital piauiense circunscrita no recorte temporal dos anos 1970, que aborda temas ligados às linguagens artísticas, à política e à modernização urbana, para ajudar a traçar um panorama mais amplo da época estudada.²⁶

²⁵ Diferente do uso das entrevistas enquanto objetos de pesquisa, utilizo a metodologia da história oral para a produção de fontes. Os depoimentos colhidos funcionam, assim como as fontes impressas, como documentos sobre a música popular em Teresina, diferindo apenas no tratamento dado devido às especificidades de cada um. Sobre os procedimentos da história oral ver AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coords). *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: Editora FGV, 2005.

²⁶ Entre os diferentes trabalhos, cito como exemplos ARAÚJO, Karlene Sayanne Ferreira. *Teresina (In) desejada e pulsante: Pobreza, Modernização e Memórias da capital na década De 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2015, e BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. *Um formigueiro sobre a grama: a produção histórica da subjetividade underground em Teresina-PI na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2011, e BRANDÃO, Laura Lene Lima. *Juventudes em trânsito: práticas juvenis, espacialidades e corporalidades em Teresina na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2015, e BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2013, e CASTRO, Francisco José Leandro Araújo de. *VIRAR AO AVESSO OS SENTIDOS: linguagem, micropolítica e (re) apropriação midiática no jornalismo experimental juvenil teresinense*

A tese se divide em três capítulos. No primeiro, A Distanteresina canta, apresento o que considero os passos iniciais da moderna canção popular na cidade a partir de suas primeiras iniciativas nos anos 1970. Para tanto é traçado um painel no qual as artes começaram a ganhar um protagonismo social impulsionado por intervenções dos poderes públicos no fomento de suas práticas que ajudaram a criar condições para uma intensa movimentação cultural na capital piauiense. No caso da música, centro a análise em três acontecimentos inseridos nesse contexto que julgo seminais para conformação da moderna música popular em Teresina: o espetáculo *Udy grudy*, de 1973, referido nos meios de comunicação como o “primeiro *show* montado no Piauí”, uma espécie de *happening* tropicalista do meio-norte²⁷ brasileiro; o *show Nortristeresina* fruto do festival universitário promovido pela Universidade Federal do Piauí, produzido com as canções da edição de 1974; e por fim a série musical chamada *Showpiau*, uma iniciativa coletiva de intérpretes e compositores em apresentações que ficaram célebres em 1975 por reunirem a “nova geração de criadores piauienses”.²⁸

O título do segundo capítulo, Milagre na terra? A moderna canção popular em Teresina, faz alusão a uma composição de Naeno Rocha na qual se cantam as agruras das secas no sertão nordestino e seu sofrimento aplacados pela chegada das águas, “lavra(ndo) o milagre na terra.”²⁹ Aproprio-me dela para analisar o momento em que a canção em Teresina começava, a meu ver, a ganhar seus contornos mais definidos, brotando como realidade artística, sobretudo nos meios de comunicação impressos, apesar das inúmeras dificuldades de uma cidade cujo mercado de bens culturais ainda era incipiente. Por intermédio de uma série de *shows*, esses

nos anos iniciais da década de 1970. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2014, e FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. *O recinto do elogio e da crítica: maneiras de durar de Alberto Silva na memória e na história do Piauí*. Tese (Doutorado em História) – UFPE, Recife, 2009, e LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2007, e MONTE, Regianny Lima. *A cidade esquecida: (res) sentimentos e representações dos pobres em Teresina na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2010, e SANTANA, Márcia Castelo Branco. *Discursos, desejos e tramas: o comportamento feminino em Teresina nos anos 70 do século XX*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2008, e SILVA, Paulo Ricardo Muniz. *Cajuína e coca-cola: identidades e estéticas juvenis em Teresina nas décadas de 1970 e 1980*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2013, e TÔRRES, Gislane Cristiane Machado. *O poder e as letras: políticas culturais e disputas literárias em Teresina nas décadas de 1960 e 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2010, e VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de. *A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

²⁷ O Meio-Norte é uma sub-região geográfica entre o norte e o nordeste do Brasil considerada de transição entre a Amazônia e o sertão. Teresina se encontra nessa delimitação espacial, onde uma famosa rede de televisão local que leva esse nome popularizou o termo como um dos que designam tanto o Estado piauiense quanto sua capital.

²⁸ Hoje tem Showpiau. Amanhã Nortristeresina. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 24 jan. 1975, p. 9.

²⁹ “Milagre na terra” (Naeno Rocha), grupo Varanda. LP FMPBEPI, 1980. Este disco contém as finalistas do I Festival de Música Popular Brasileira do Estado do Piauí (FMPBEPI) realizado em 1980.

artistas se colocaram como protagonistas culturais que consolidaram o que designo moderna canção popular da capital piauiense. Essa realidade musical foi tão expressiva que fez com que o governo do estado tomasse a frente num projeto que visava contemplar essa faceta cancional do período, inicialmente inspirado nas caravanas musicais de artistas que se apresentaram na capital piauiense ao longo dos anos 1980. Refiro-me aos projetos Torquato Neto e Pixinguinha, instâncias de consagração locais desses músicos e intérpretes que serão os objetos de estudo ainda nesse capítulo.

A última parte do trabalho, intitulada “Entre a broa e o sanduíche”: representações culturais na música popular, gira em torno dos debates e produções da moderna canção popular em Teresina e de como eles alimentaram o ambiente musical da cidade, ajudando a cristalizar os principais nomes e representações desse universo. Para tanto, serão analisados, 1 - os embates entre o tradicional e o moderno ensejados pelo heliotropismo positivo e as discussões sobre os limites do Projeto Torquato Neto na promoção da música popular piauiense, por ocasião do lançamento de seus dois LPs, 2- a produção jornalística especificamente musical, suas impressões sobre esse cenário e o ambiente crítico cultural por ela criado, e 3- a “escuta” dos três discos coletivos lançados no período coberto por esta tese (*FMPBEPI*, *Geleia gerou e Cantares*), do disco *Suíte de terreiro*, do grupo Candeia e do compacto simples de Janette Dias, chamado *Vai e vem das estrelas* a fim de reforçar as construções simbólicas que delinearam a faceta da música popular piauiense dessa geração. Obras protagonizadas por esses compositores e intérpretes que materializaram aquilo que era sua razão de ser: as canções.

CAPÍTULO 1 - A DISTANTERESINA CANTA

Teresíndia: a cidade e a cultura na década de 1970

Entre os epítetos que nomeavam a capital piauiense como periférica em relação aos centros brasileiros de grande visibilidade cultural, Distanteresina¹ ilustrava bem o sentimento de distância e isolamento presentes em parte dos sujeitos que praticavam algum tipo linguagem artística na cidade entre os anos 1970 e 1980. Somados a esse, Teresíndia² e Tristeresina³ foram outros termos comumente utilizados na imprensa daqueles anos para representar tal condição. Esse *ethos* de piauiensidade – que remonta pelo menos ao início do século XX, marcado pela retórica do abandono econômico, social, cultural e intelectual, chamava a atenção, pelas vias de uma postura vitimista, para o desejo de integração e reconhecimento do Estado no corpo do país⁴ – tem na década de setenta um ponto de inflexão interessante no sentido de deixar no

¹ Em 1977 foram lançados os dois primeiros números da revista cultural *Distanteresina* cujo conteúdo trazia poemas, contos, fotografias, humor, quadrinhos etc. A publicação, que buscava dar visibilidade a uma “nova geração de pensadores do Piauí”, foi assim noticiada quando da chegada da edição inaugural, “para uma cidade como Teresina, que até os anos 70 não acontecia nada, ou quase nada, hoje já se vê aquilo que se pode chamar de sinal dos tempos”. Ver, respectivamente, *Distanteresina*, todos juntos. *O Dia*, Teresina, 3 e 4 abr. 1977, p. 15, e *Distanteresina*. *O Dia*, Teresina, 4 e 5 set. 1977, p. 13.

² A expressão Teresíndia chegou a nomear uma coluna cultural publicada em 1985 no diário chamado *Jornal da Manhã* sob a edição do jornalista e agitador cultural Kenard Krueel.

³ O poeta piauiense Torquato Neto utiliza essa expressão tanto no roteiro-poema de seu filme em super-8, *Terror na Vermelha*, quanto num experimento fotográfico-poético, ambos produzidos em 1972. A palavra foi reapropriada em 1974 por um grupo de artistas no espetáculo *Nortristeresina*. Atualmente o termo dá nome a uma página virtual na internet sobre cultura chamada *Geração Tristeresina*. Sobre o roteiro-poema, a análise do experimento fotográfico-poético e a comunidade virtual ver, respectivamente, ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. *Os últimos dias de paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973, p. 107, e CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção de tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 218 e 219, e <<https://www.facebook.com/geracaotristeresina/?fref=ts>>. Acesso em 3 abr. 2017. O termo Tristeresina também apareceu com certa frequência nas páginas culturais de *O Estado* na década de 1980, em textos que traziam frases do tipo “o Projeto Pixinguinha [...] abre um novo leque para a cinza tristeresinha”, e “dias 8 e 9 de novembro aportará na tristeresina uma das maiores cantoras da música popular brasileira – Fátima Guedes”, e “o grande cineasta brasileiro descerá à terra da tristeresina...”, e “a musa do cantar da tristeresina, Lena Rios...”, e “Tristeresina. Triste Teresina entregue à dialética solar da humilhação...”. Ver respectivamente, Elis na voz de Emílio Santiago. *O Estado*, caderno 2, Teresina, 28 e 29 abr. 1986, e Fátima Guedes: é preciso cantar. *O Estado*, caderno 2, Teresina, 27 e 28 out. 1985, e Glauber na tristeresina. *O Estado*, caderno 2, Teresina, 15 e 16 set. 1985, e Democraticando. *O Estado*, Teresina, 15 e 16 dez. 1985, p.11, e Chaudanne, Gilbert. Piauí or not Piauí. *O Estado*, caderno 2, Teresina, 1 e 2 ago. 1982.

⁴ Paulo Gutemberg de Carvalho Souza, ao analisar a emergência de uma cultura histórica no Piauí nas três primeiras décadas do século XX, por meio da atuação de “intelectuais-historiadores” que ajudaram a forjar um discurso identitário piauiense, percebe como traço dominante a construção vitimológica das representações do estado na fala desses autores, discurso esse ainda hoje presente entre alguns pensadores da realidade piauiense. Segundo Souza, é “longa a tradição de escritores locais que operam essa perspectiva e exploram seu viés político mobilizador e reivindicatório. É significativo (também) que ainda hoje a *intelligentsia* piauiense proteste pelo reconhecimento do estado como membro da Nação, porquanto uma questão mal resolvida, como uma ferida narcísica não cicatrizada”. SOUZA, Paulo Gutemberg de Carvalho: *história e identidades: as narrativas da*

passado a imagem da superprovíncia.⁵ Por essa época a cidade começara a sofrer um acelerado processo de modernização urbana e institucional no contexto da política desenvolvimentista de integração nacional do regime civil-militar brasileiro. Superar o estereótipo do atraso e afinar a voz piauiense junto ao coro da nação foi o que o poder público intentou realizar durante a década de 1970. No bojo desses acontecimentos Teresina seria a vitrine na qual diversas modificações no seu espaço urbano – construção e reformas de hospitais, edifícios públicos, praças, ruas, avenidas etc. – a colocavam como a imagem-símbolo de um Piauí novo.⁶

Um conjunto de produções historiográficas piauienses relativamente recentes se debruçou sobre esse período e tomou como pano de fundo tal processo de transformações e seus impactos sociais. São estudos que trataram a cidade (a) como lugar de construção de uma poderosa memória política que “flertava com a modernização e com o ideal de progresso durante a década de 1970”⁷, (b) como ponto de convergência de fluxos migratórios que evidenciavam os limites do progresso desejado e sua face autoritária no regime civil-militar⁸, (c) como espaço de lembranças afetivas e palco de tensões entre as novidades e as tradições, contrastadas nas mudanças de sua paisagem.⁹ Todos eles têm em comum o fato de apresentar Teresina como o dínamo gerador das energias políticas, econômicas e culturais do Estado.

Outros trabalhos analisaram as políticas para a publicação de obras históricas e literárias e as disputas entre os grupos intelectuais em torno da ocupação dos espaços de poder institucionais. Esses estudos apontaram os anos 1970 como o momento em que a produção de escritos piauienses ganharam fôlego ao se integrar nessa corrente modernizadora, por meio de medidas como a criação do Plano Editorial do Estado que, “por meio da publicação, divulgação

piauiensidade. Teresina: Edufpi, 2010, p. 30. Outras produções acadêmicas também dialogam com essas questões. Ver RABELO, Elson de Assis. *A história entre tempos e contratempos: Fontes Ibiapina e a obscura invenção do Piauí*. Dissertação (Mestrado em História) – UFRN, Natal, 2008, e COSTA FILHO, Alcebíades. *A gestação de Crispim: um estudo sobre a constituição histórica da piauiensidade*. Tese (Doutorado em História Social) – UFF, Niterói, 2010.

⁵ A expressão também é de Torquato Neto ao se referir à capital piauiense. Ela aparece em correspondência por ele trocada com o artista plástico Hélio Oiticica a propósito do lançamento da revista *Gramma*, editada por um grupo de jovens na cidade engajados na discussão sobre arte e comportamento no Brasil dos anos 1970. Assim escreveu o poeta, “eles tratam de problemas daqui mesmo [...] mas com uma radicalidade que a **superprovincia** não conseguiria suportar e que nem mesmo no Rio, eu acho, foi conseguida em nossas tentativas”. Torquato Neto apud BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José, *op. cit.*, p. 86.

⁶ O desejo de transformar a capital do Piauí no modelo do desenvolvimento do Estado naquele período ocorreu, sobretudo, durante a primeira administração do governador Alberto Tavares Silva (1971-1975). Sobre a trajetória política e a construção da memória dos governos desse político piauiense ver FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva, *op. cit.*

⁷ *Idem, ibidem*, p. 35.

⁸ MONTE, Regianny Lima, *op. cit.*

⁹ LIMA, Jurandir Gonçalves. *Memórias afetivas de Teresina: tensões entre tradição e modernidade no processo de modernização da cidade (1970-2000)*. Tese (Doutorado em História) – UFPE, Recife, 2016.

e circulação de obras consideradas significativas para a cultura do Estado [...] possibilitava aos piauienses romper com a ideia de isolamento cultural que caracterizava sua trajetória”.¹⁰ Essa importante política editorial, em vista às dificuldades de confecção dos livros de autores no Piauí, possibilitou a publicação e reedição entre 1972 e 1975 de aproximadamente 40 livros e se constituiu num significativo fomento intelectual, que representava mais uma das facetas desse desejo de integração e visibilidade piauiense no tecido nacional.¹¹

Com alguma variação de termos, mas orbitando em volta de um mesmo objeto, outro conjunto de reflexões acadêmicas analisou um grupo de jovens que transitou pelo jornalismo cultural alternativo e em produções filmicas em super8, chamado de cinema marginal¹², tendo na figura do poeta Torquato Neto um de seus principais faróis. Nesses estudos, a chamada geração Torquato Neto¹³ tomou como cerne de suas práticas culturais a politização do cotidiano. A antidisciplina em contraposição à sociedade normatizadora foi o fio condutor percorrido pelas análises, cujos experimentos artísticos e os próprios corpos dos indivíduos apareceram como palcos de suas transgressões.¹⁴ É o que se pode chamar de o nascimento da contracultura em terras mafrenses.¹⁵ As análises do caldo social que alimentou as práticas desses sujeitos, a modernização teresinense dos 1970, apontavam para a importância da indústria cultural no pós-1964, com a expansão dos meios de comunicação em massa via redes televisivas, mercados

¹⁰ TÔRRES, Gislane Cristiane Machado, *op. cit.*

¹¹ Sobre as questões envolvendo os homens de letras do Piauí nos anos 1970, ver MOURA, Iara Guerra de Miranda. *Historiografia piauiense: relações entre escrita histórica e instituições político-culturais*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2015, e TÔRRES, Gislane Cristiane Machado, *op. cit.*

¹² Sobre o cinema marginal e as transgressões das ordens racionalizadoras do espaço urbano, ver CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Táticas caminhanças: cinema marginal e flâncias juvenis pela cidade*. *Revista Brasileira de História*. v. 27, n. 53, São Paulo, 2007.

¹³ A expressão pode ser encontrada em Vilhena, pioneiro no campo acadêmico a pesquisar o tema e a cunhar a expressão *Geração Torquato Neto*. Lima e Brito também a utilizam em seus trabalhos. O grupo, formado por jovens de classe média, produziu entre os anos de 1972 e 1974 uma série de filmes em super8. Torquato Neto participou como diretor e ator em dois deles: *Terror na vermelha* e *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*. Além disso criaram os jornais e suplementos alternativos *Gramma*, *Boquitas Rouge*, *Estado Interessante* e *Hora Fatal*. Ver, respectivamente VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de, *op. cit.*, e LIMA, Frederico Osanan Amorim, *op. cit.*, e BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco, *op. cit.*

¹⁴ Ver BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José, *op. cit.*, e CASTRO, Francisco José Leandro Araújo de, *op. cit.*, e BRANDÃO, Laura Lene Lima, *op. cit.*

¹⁵ O adjetivo mafrense é uma referência ao bandeirante Domingos Afonso Mafrense, um dos pioneiros no desbravamento e colonização das terras piauienses no século XVII. Sobre a contracultura no Brasil ver os textos de Antônio Risério, Maria Rita Kehl e Cláudio Coelho presentes em: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras. Itáu Cultural, 2005, bem como BARROS, Patrícia Marcondes de. “*Provocações brasileiras*”: a imprensa contracultural made in Brazil – coluna Underground (1969-1971), Flor do Mal (1971) & a Rolling Stone brasileira. Tese (Doutorado em História) – Unesp, Assis, 2007, e DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo”*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 2017.

fonográficos, editoriais etc¹⁶, fatores catalizadores das trocas culturais no território brasileiro. Essa situação chegou a ser entendida como o momento de emergência da pós-modernidade na capital piauiense, onde os rearranjos estéticos e indentitários – arte e gênero sendo os principais vetores do novo contexto – possibilitaram novas condições de existir. Sobre isso Brito diz, “a cidade não é mais a mesma, uma vez que passa a ser falada sobre novas vozes, incômodas, mas que, no entanto, constituem discursos que instauram novos valores”.¹⁷

A historiografia brevemente sintetizada enfatiza o surto inovador que pôs em contraste representações piauienses cristalizadas e estigmatizadas – como a da baixa autoestima sintetizada na “humildade irrespirável”¹⁸ citada por Nelson Rodrigues – e o desejo do novo e do moderno que se avizinhava. No campo das artes essa contraposição ganhou contornos mais definidos na medida em que o consumo de informações dos mais diferentes lugares fez com que elas fossem apropriadas de maneira variada, sobretudo por jovens de classe média. O último grupo de trabalhos acima analisados evidenciou essa faceta histórica na cidade, ora subjetivada pelas lentes filmicas do super 8, num diálogo com os signos culturais de sua época¹⁹, ora fermentada por meio da literatura, música, cinema ou em suplementos culturais hospedados nos

¹⁶ Segundo Renato Ortiz, “durante o período 64-80 ocorre uma formidável expansão, a nível da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais. É nessa fase que se dá a consolidação dos grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa (TV Globo, Ed. Abril, etc) ... Um rápido apanhado das diferentes áreas culturais mostra a evidência do processo de expansão – boom da literatura em 1975, advenços dos best sellers, crescimento da indústria do disco e do movimento editorial.” ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 83.

¹⁷ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco, *op. cit.*, p. 73. A citação de Brito toma como referência para o caso teresinense o historiador Edwar de Alencar Castelo Branco, para quem a década de 1960 foi o momento da emergência da condição pós-moderna brasileira, na qual “a política escorregará do macro para o subterrâneo, fazendo emergir a micropolítica. A mídia, ao simular o cotidiano brasileiro [...] promoverá um crescente apagamento da diferença entre o real e o imaginário, instaurando aquela que é a marca distintiva do ambiente pós-moderno: entre as pessoas e os objetos estão os meios tecnológicos, os quais hiperrealizam o mundo apreendendo-o num espetáculo. As pessoas no Brasil [...] a partir de meados da década de sessenta se sentirão submetidas a um bombardeio de informações parcelares e aleatórias [...] o que contribuirá para uma desreferencialização do real e, bem como, para a geração de uma crise no âmbito das identidades culturais, uma vez que se o real referente se complexifica, também os sujeitos se dessubstancializam”. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁸ A expressão aparece em texto recheado de humor, publicado em 1969, no qual Nelson Rodrigues refletia sobre como o Piauí, assim como o Brasil, deveria ter mania de grandeza, único luxo possível dos subdesenvolvidos, deixando a modéstia para os norte-americanos e europeus. Apesar disso, o texto causou protestos veementes contra o famoso dramaturgo na capital piauiense. Ver RODRIGUES, Nelson. *O Remador de Bem-Hur: confissões culturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, esp. Nunca houve tamanha solidão na terra, e RABELO, Elson de Assis, *op. cit.*, p. 25 a 29.

¹⁹ Sobre a experiência de subjetivar a cidade através de experiências filmicas em bitolas de super 8, feita por jovens piauienses nos anos 1970 ver CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Táticas caminhanças*, *op. cit.*

jornais de grande visibilidade e pequenas publicações independentes.²⁰ As ações dessa parcela da juventude puseram em fricção no cotidiano piauiense representações da tradição *versus* modernidade e da contracultura *versus* cultura de massa ou institucionalizada.

Não é por outra razão que Rubem Gordo²¹, ao propor “civilizar” Teresina, publicou um pequeno artigo, no suplemento jornalístico cultural chamado Estado Interessante, em que se queixava de ainda ouvir nas rádios da cidade The Fevers, Jerry Adriani, Wanderlei Cardoso, Ronnie Von e “outros cantores que têm esse mesmo gênero de música (vagabundo por sinal)”.²² Gordo se referia a artistas ligados ao iê iê iê, o *rock* brasileiro dos anos 1960, que se notabilizaram pelo programa *Jovem Guarda*.²³ Esse tipo de canção – rejeitada por segmentos intelectuais, sobretudo universitários – voltada para o público juvenil se caracterizava, de acordo com José Roberto Zan, “por roques e baladas com letras ingênuas, românticas e, às vezes, com elementos de humor e rebeldia adolescente”.²⁴ Ainda nas trincheiras contra certos segmentos musicais ligados à indústria de massa, a turma do Estado Interessante recebeu a seguinte correspondência, “eu não entendo nada do jornal de vocês. Por que vocês são contra o Jerry Adriani, o Wandeco, o Márcio Greyk e outros pães da jovem guarda brasileira? – Francisca Regina Coelho. Teresina – PI”. No que retrucaram a interlocutora ironicamente, “ainda bem que você não nos entende, Regina”.²⁵

A resposta à leitora, além de representar o desejo de jovens em se diferenciar de uma determinada faixa de consumo musical, mostrava que a circulação de informações não era tão uniforme quanto poderia parecer na capital piauiense. Era possível contrastar e hierarquizar preferências musicais no interior do mercado de bens culturais que circulavam na cidade. Nesse mesmo suplemento, por exemplo, as páginas relacionadas à música e cinema comentavam o universo das novidades, tecendo loas ou críticas aos alvos de suas análises. Na coluna Música

²⁰ *Estado Interessante*, *Boquitas Rouge*, *Hora Fatal*, *Gramma* e *Toco Cru Pegando Fogo* são alguns exemplos teresinense de imprensa alternativa que abordavam esse amplo espectro temático, nos quais muitas vezes a própria linguagem neles utilizadas se tornava espaço de experimentos estéticos/visuais.

²¹ Francisco Rubem Barbosa Soares nasceu em Coelho Neto, no Maranhão em 12 de fevereiro de 1955. Conhecido como Rubem “Gordo” ou “Gordim” se mudou para Teresina no final dos anos 1960, onde passou a se envolver no cenário cultural da cidade como músico e compositor durante a década de 1970. Participou dos eventos *U dy grudy* e *Showpiauí* e criou um dos primeiros *hits* de sua geração, a canção “Passeio na floresta”, mais conhecida como “Edifício”.

²² SOARES, Francisco Rubem Barbosa. Vamos civilizar essa cidade? *O Estado*, Estado Interessante, Teresina, 11 jun. 1972, p. 10.

²³ Segundo José Roberto Zan, o programa, criado por uma empresa de publicidade, “representou o maior empreendimento de *marketing*, relacionado à música popular, já registrado no Brasil”. ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Revista Científica*, v.3, n.1, São Paulo, jun. 2001, p. 114.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 114.

²⁵ O leitor marca presença. *O Estado*, Estado Interessante, Teresina, 28 maio. 1972.

e Discos apareceram desde escritos sobre a cantora norte-americana Joan Baez, conhecida por seu engajamento político nos anos 1960-1970, passando pelos já “pós-tropicalistas” Gilberto Gil e Caetano Veloso com seus respectivos discos *Expresso 222* e *Transa*. Figurou o intérprete do *hit* de 1972 “*summer holliday*”, o brasileiro que se passava por inglês, Terry Winter, e a moda das gravações estrangeiras no Brasil no início dos setenta, além de listagem dos LPs e compactos mais vendidos. Nas páginas do cinema colocavam-se informações sobre a trajetória do “mestre do macabro” Roman Polansky e de outro “mestre”, esse da *Nouvelle-Vague*, Jean-Luc Godard, bem como sobre o *debut* da atuação dramática do cantor Roberto Carlos no filme *A 300 km por hora*.²⁶ Entrevistas com personalidades como Luiz Gonzaga e Torquato Neto também deram cartaz ao periódico, havendo nele, ainda, espaço para crônicas, contos e poesias.

Esse breve caleidoscópio temático presente nessa publicação foi um dos exemplos do lugar de destaque que a cultura, a partir dos anos 1960, passou a ocupar no espaço público brasileiro, sobretudo via linguagens artísticas. Em que pese o processo de massificação e modernização cultural no Brasil na década de 1970 ter ocorrido sob a égide conservadora do Estado ditatorial²⁷, que para alguns autores acarretou muitas dificuldades, notadamente por conta da censura²⁸, curiosamente foi nesse momento que em Teresina o rompante inovador dinamizou esse campo na cidade.

O Estado, em particular, buscou assumir seu protagonismo nesse contexto. Prova disso foi a instituição que surgiu afinada ao discurso desenvolvimentista brasileiro, a Secretaria de Cultura do Estado do Piauí, criada para ser, supostamente, o farol da “consciência crítica da cultura piauiense”.²⁹ Celebrada com entusiasmo como “o grande surto renovador da cultura”³⁰,

²⁶ Luiz Cláudio e Jari Mosil foram os autores dessa série de informações sobre música e cinema presentes nas edições de o Estado Interessante entre os meses de abril e junho de 1972, publicadas em anexo em *O Estado*.

²⁷ Para Márcia Tosta Dias, em seu estudo sobre a indústria fonográfica brasileira, o processo de expansão no Brasil dos meios de comunicação aconteceu justamente quando o mercado de bens culturais se consolidou na década de 1970. Isso se associou à modernização conservadora e à afirmação da segurança nacional como um valor fundamental num momento em que por meio das facilidades comunicacionais o país estaria assim integrado sob a vigilância do governo federal. Ver DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.

²⁸ José Miguel Wisnick fala em “rede de recados” para se referir às táticas utilizadas por alguns compositores da música popular brasileira para driblar os censores e com isso conseguir fazer circular suas mensagens subliminarmente no Brasil daqueles anos. Marcos Napolitano se apropria da ideia de Wisnick e afirma que a rede de recados funcionou em duas fases nos anos setenta (que ele divide em canção dos anos de chumbo e canção da abertura), sendo marcadas pela sublimação do medo, do trauma e da esperança nas composições de alguns artistas diante dos limites criativos impostos pela censura. Ver WISNICK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70*. Rio de Janeiro. Europa, 1979-1980, e NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados* v. 24, n. 69, São Paulo, 2010.

²⁹ A consciência crítica da cultura. *Presença*, ano I, n.1, Teresina, maio 1974, p. 53.

³⁰ LEÃO, Fabrício de Arêa. Secretaria de Cultura. *O Dia*, Caderno2, Teresina, 28 abr. 1973, p.4.

colocou as práticas culturais como umas das janelas que arejariam e iluminariam a escuridão cultural que se abatia sobre a realidade piauiense. Assim, o editorial da revista *Presença*³¹, publicação mantida pelo governo do Estado, em seu segundo número, se referiu a esta questão,

*é preciso lutar contra o marasmo cultural, contra a apatia generalizada, contra o obscurantismo. Nosso subdesenvolvimento cultural é uma realidade. Certo! O quadro é sombrio. Sim! É sombrio mas não impenetrável à luminosidade de uma política cultural que está sendo implantada. A Secretaria de Cultura tem a missão de libertar o homem piauiense. Libertar, ajudando-o a conquistar a si mesmo, despertando, desenvolvendo e orientando suas potencialidades culturais. É um esforço para democratizar a Cultura no sentido de elevar nosso povo a um nível de desenvolvimento, a fim de que lhe seja possível participar cada vez mais dos bens da cultura.*³²

A missão de libertar e orientar caminhos que a pasta governamental arrolou para si redundou na organização de uma série de atividades como cursos, palestras e espetáculos artísticos. Nesse sentido, o Departamento de Difusão da Cultura, órgão que tinha como objetivo dar visibilidade a todas essas ações, manteve nas páginas de *O Estado* uma coluna chamada Caderno de Divulgação Cultural (CDC).³³ Em seu texto de apresentação, colocava-se como um espaço de intercâmbio de informações sobre as movimentações culturais promovidas tanto pela secretaria quanto pelos “grupos que militam no plano da cultura”.³⁴ Teatro, artes plásticas, cinema, música, literatura, folclore, entrevistas, além de divulgação de agendas de eventos integravam o seu conteúdo temático, exemplificando bem uma das frentes de fermentação de uma cultura artística no Piauí, orquestradas pelos poderes públicos Estadual e Federal, haja vista serem os financiadores e organizadores, pelo menos nesse momento, da quase totalidade dessas iniciativas.

Entre as atrações da música erudita divulgadas nas páginas do CDC que se apresentaram na cidade apareceram nomes de reputação internacional como os violonistas Sebastião Tapajós e Darcy Villa Verde³⁵, os pianistas Nelson Freire e Edson Lopes – tendo o último sido

³¹ Publicação produzida pela Secretaria de Cultura do Estado do Piauí. Criada em 1974, versa sobre as mais diversas temáticas do campo cultural. Suas edições se encontram em <<http://www.cec.pi.gov.br/revistas.php>>.

³² OLIVEIRA, Noé Mendes de. A cultura como libertação. *Presença*, ano I, n.2, Teresina, nov. 1974, p. 3.

³³ O caderno foi publicado entre 1974 e 1977 e coordenado inicialmente por Cinéas Santos e Adala Carnib. Posteriormente passou a ser coordenado pela jornalista Glória Sandes. O nome Caderno de Divulgação Cultural se manteve até outubro de 1977. No mês seguinte, passou a se chamar Cultura, mantendo, no entanto, a mesma diagramação adotada pelo CDC. A maior parte das edições pesquisadas teve sua produção de conteúdo feita localmente. Esporadicamente encontrei nele textos ou matérias de jornais de fora do Piauí.

³⁴ Nossa presença. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 23 e 24 jun. 1974.

³⁵ Show de Villa Verde. *O Estado*, Caderno Divulgação Cultural, Teresina, 7 e 8 mar. 1976, p. 7, e O fantástico Villa Verde. *O Dia*, Teresina, 13 mar. 1976, p.12, e O violão sem sotaque. *O Estado*, Caderno Divulgação Cultural, Teresina, 14 e 15 ago. 1977, p.8.

contratado também para ministrar o I Curso intensivo de estilo musical e técnicas pianísticas³⁶ – e vários concertos do grupo de música de câmara da Universidade Federal do Piauí e do tradicional coral Nossa Senhora do Amparo.³⁷ No teatro, realizaram-se cursos de capacitação em técnica teatral³⁸, o primeiro Festival de Teatro Amador do Piauí (Festapi)³⁹, bem como montagens de artistas consagrados de fora do Estado, dentre elas *Computa, computador, computa*, de Millôr Fernandes dirigido por Celso Nunes, *Descobrimento*, adaptação de Rubem Rocha Filho a um conto de Gogol, e *Brecht segundo Brecht* dirigido por Ademar Guerra.⁴⁰ Em entrevista de 1975, Aldenora Mesquita, então chefe do Departamento de Difusão Cultural do Piauí, se regozijava com a celebração de convênio firmado com o MEC por meio do Plano de Ação Cultural e o apoio recebido pelo Serviço Nacional do Teatro (SNT),

Dra. Aldenora – [...] Mensalmente, o Theatro 04 de Setembro receberá uma média de duas ou três companhias teatrais que apresentarão peças do mais alto gabarito, fazendo renascer em nossa gente o gosto pelo espetáculo teatral.

*CDC – Essa programação não prejudicará, de certa forma, os grupos locais? Dra. Aldenora – Ao contrário: além do estímulo que trará aos grupos existentes ou em formação em nosso meio, promoveremos ainda cursos sobre arte dramática, curso em nível amador e profissional; curso sobre técnica de teatro e, na medida do possível, emprestaremos todo o apoio financeiro, o que possibilitará aos grupos do Piauí um nível elevado e a motivação necessária à continuidade de suas atividades.*⁴¹

Para além do conteúdo propagandístico das ações da Secretaria de Cultura, a página se prestou à reflexão e difusão na cidade de ideias sobre as artes e cultura em geral por meio de depoimentos de artistas reconhecidos em larga medida no mercado de bens culturais e

³⁶ Curso de técnica pianística. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 7 e 8 mar. 1976, p. 7, e Curso de Música sob a batuta de Edson Elias. *O Dia*, Teresina, 13 mar. 1976, p. 12, e Música Erudita: Nelson Freire. *Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 17 e 18 jul. 1977, p. 8.

³⁷ O Coral Nossa Senhora do Amparo foi criado pela musicista Maria Yeda Caddah em 1948 em torno da Igreja Matriz Nossa Senhora do Amparo. Na década de 1970, sob a regência do maestro Reginaldo Carvalho teve grande destaque realizando diversas apresentações dentro e fora do Piauí. Já o grupo de câmara da Universidade Federal do Piauí, criado em 1976 realizava, além dessas apresentações, atividades de extensão e conferências dentro e fora da universidade. As informações sobre as intensas atividades desses grupos tiveram destaque nas páginas do CDC, sobretudo, entre o final de 1976 e 1977.

³⁸ Cursos para atores e diretores. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 29 e 30 maio. 1977, p. 8, e Cursos de teatro. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 17 e 18 jul. 1977, p. 7.

³⁹ 1º festival de Teatro Amador do Piauí (Festapi). O Descobrimento. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 23 e 24 out. 1977, p. 4.

⁴⁰ *Computa, computador, computa*. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina 29 e 30 maio. 1977, p. 7, e *O descobrimento*. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 18 e 19 set. 1977, p. 5, e *Brecht segundo Brecht*. *O Estado*, Cultura, Teresina, 27 e 28 nov. 1977.

⁴¹ Aldenora Mesquita. *O Estado*, Teresina, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 18 e 19 maio. 1975, p. 8. Peças de Procópio Ferreira, do casal Roberto Duval e Célia San Martin e uma apresentação de Derçy Gonçalves constaram na programação divulgada pela Secretaria de Cultura do Piauí. Ver Conheça os objetivos da Fundação Cultural do Piauí. *O Estado*, Teresina, 16 jul. 1975, p. 4.

estabeleceu pontes de conexão do Piauí com o Brasil. O caudal de informações produzidas ao longo de sua existência mostrou esse caderno cultural antenado com os debates artísticos de sua época. No caso da canção, a problemática definição de uma identidade na música popular brasileira, sua relação com a indústria cultural e seu papel político diante da conturbada realidade ditatorial do país foram algumas questões abordadas em entrevistas com Gilberto Gil, Marcelo Melo, Belchior, Ivan Lins, Jards Macalé e Luiz Gonzaga Júnior.⁴²

As entrevistas mencionadas aconteceram por ocasião da passagem desses artistas em Teresina, levados pela Secretaria de Cultura do Piauí. Além deles, compositores, intérpretes e instrumentistas das mais diferentes tendências aportaram na capital piauiense. O cardápio contou com as presenças de Cauby Peixoto, Antônio Carlos e Jocaí, Maria Creuza, Paulinho da Viola, Manoel da Conceição (*Mão de Vaca*), Ednardo, Rodger e Teti, Martinho da Vila, Zimbo Trio, Jorge Mautner, Gal Costa, Jorge Ben, Quarteto em Cy e Ney Matogrosso.⁴³ Esses *shows*, que atestavam a inserção de Teresina no mapa dos circuitos nacionais de espetáculos musicais, chegaram, em alguns casos, a provocar disputadas sessões em que o público literalmente chegou a arrombar as portas do Theatro 4 de Setembro.⁴⁴

Casa de espetáculos que abrigara, de fins do XIX até a primeira metade do século XX, as “diversões civilizadas” na cidade⁴⁵ – peças teatrais, operetas, sessões cinematográficas etc. vistas como signos de progresso –, o Theatro 4 de Setembro era, no início dos anos 1970, o retrato do descaso e do abandono para alguns articulistas da época. Nesse período, funcionava em suas instalações apenas uma espécie de cinema em condições precárias, cujo público era descrito de forma estigmatizada para remarcar sua origem social subalterna, associando, assim,

⁴² Gilberto Gil: lúcido e coerente. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 16 e 17 mar. 1975, p. 7, e Marcelo Melo. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 15 e 16 jun. 1975, p. 4, e “Ser jovem, nesse tempo, é uma barra”. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 5 e 6 dez. 1976, p. 9, e “A chama deve ficar acesa”. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 4 jan. 1977, p. 5, e “O público pode esperar tudo de mim”. Jards Macalé: entrevista. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 23 e 24 jan. 1977, p. 9, e Entrevista com Luiz Gonzaga Júnior: “Meu devagar é consciência, é consequência”. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 18 e 19 set. 1977, p. 5.

⁴³ O CDC e o caderno Cultura, ambos hospedados em *O Estado*, deram ampla cobertura a esses *shows* que ocorreram no Theatro 04 de Setembro entre 1975 e 1979, onde muitos desses artistas se apresentaram mais de uma vez durante esse período.

⁴⁴ As invasões ocorreram em 1977 nos *shows* do Quinteto Violado e de Gal Costa realizados com pouco mais de um mês de diferença entre eles. Ver Derrubaram a porta do teatro no show do Quinteto Violado. *O Estado*, Teresina, 21 jul. 1977, p. 6, e Povo derruba porta do teatro para ver show de Gal Costa. *O Estado*, Teresina, 25 ago. 1977, p. 5.

⁴⁵ O termo é título do livro da historiadora Teresinha Queiroz, que, em estudo sobre Teresina no final do XIX até a década de 1930, analisa as sociabilidades urbanas da capital mediadas pelo lazer e o entretenimento artístico, da nascente sociedade burguesa piauiense. Ver QUEIROZ, Teresinha. *As diversões civilizadas em Teresina: 1880-1930*. Teresina: Fundapi, 2008.

a pobreza de seus frequentadores à decadência do teatro. “A fita quebra muito e o público, geralmente de mocinhas que trabalham em cozinhas e desempregadas, vaia e bate nas cadeiras, gritando aborrecidos ou só por folia”.⁴⁶ Na programação, telas “prenhes de bangs bangs. Mocinhas Mocinhos. Índios. Xerifes e vilões num pequeno povoado. Assaltos. Torturas. E um atirar sem fim. Eis os ingredientes de todos os farwests, uma coisa já superada, tamanha a caduquice, falta de dentes e imaginação”.⁴⁷

No período de sua reforma, no entanto, as notícias informavam que o teatro “transformado em cinema de terceira classe [...] agora ressurg(ia) com todos os requintes das maiores casas de gêneros do país”.⁴⁸ Reinaugurado em março de 1975, o Theatro 4 de Setembro foi saudado efusivamente pela imprensa local. Comemorado com o que se dizia ser a “festa do ano”, ele “renascia para a cultura,” segundo a imprensa. A partir daquele momento o Piauí entraria de vez no roteiro cultural do país e Teresina se tornaria “uma espécie de irradiador da cultura para todo o Estado, abrindo novas perspectivas para dinamização do setor”.⁴⁹ Na programação de abertura prometeu-se um grande evento para aquele que seria o templo das artes piauiense: *show* de Gilberto Gil, apresentação do balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, encenação da peça teatral *Auto do Lampião no além* de Gomes Campos e a presença de convidados ilustres como José Honório Rodrigues, Aurélio Buarque de Hollanda, Viana Moog, Paulo Ronai, Bárbara Heliodora e Edna Savaget.

O ressurgimento desse palco, além de ter sido um espaço viabilizador para que as mais variadas manifestações artísticas pudessem acontecer, ao abrigar e oferecer estrutura técnica para os espetáculos (sobretudo teatro e música), também contribuiu para que as criações da cidade tomassem forma e ganhassem corpo. No que se refere à canção popular, foco de interesse deste trabalho, o compositor Cruz Neto lembrou um exemplo de como essa casa foi importante para a formação de público, “a média dos meus shows na época era assim: o teatro tinha 600 lugares, o meu dava umas 250, 200 pessoas. No do Naeno, não. Dava 600, 700, porque lotava mesmo”.⁵⁰ Outra fala nesse sentido foi a do músico e crítico André Luiz. Para ele o 4 de

⁴⁶ Teatro 4 de setembro poderá ser demolido. *O Dia*, Teresina, 21 ago. 1970, p. 8.

⁴⁷ MORAES, Meneses de. Eu, piauiense, confesso minha culpa por não morrer calado. *O Dia*, Teresina, 04 jan. 1973, p. 8.

⁴⁸ Festa do ano: inauguração do Theatro – Jorge Amado, Gilberto Gil e Raquel de Queiroz vem no dia 10. *O Dia*, Teresina, 07 mar. 1975, p. 7. Ainda segundo informações veiculadas nessa matéria, a reforma recebeu do governo federal, por meio do Conselho Federal de Cultura, a quantia de Cr\$ 500.000,00.

⁴⁹ Theatro 4 de setembro renasce para a cultura. *O Dia*, Teresina, 9 e 10 mar. 1975, p. 5.

⁵⁰ CRUZ NETO, Joaquim Antônio da. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2015. Joaquim Antônio da Cruz Neto, mais conhecido como Cruz Neto, nasceu em Teresina em 5 de abril de 1957. Cantor e compositor, atuou como intérprete em Teresina de meados dos anos 1970 até início da

Setembro, assim também chamado pelos teresinenses, foi um dos principais lugares que acolheram a canção popular na capital piauiense, a partir da segunda metade da década de 1970 em diante, “eu lembro do teatro, coisa que não acontece mais hoje. O teatro enchia que não ficava gente sentada. Todo mundo ia ver e todo mundo dançava”.⁵¹ O músico e compositor Geraldo Brito, em texto publicado quatro anos após a reinauguração dessa casa de espetáculo, disse, “com a reforma do Theatro 4 de Setembro (teatro é pra se fazer show, deitar e rolar e não adianta chiar), a música despertou um desejo maior, e os compositores começaram a trabalhar muito mais. Foi um trabalho proliferado na época por Rubens Lima, Geraldo Brito, Lázaro, Cruz Neto, Assis Davis e outros”.⁵²

A inauguração do teatro, tida e havida como “uma das realizações da maior importância no governo do Sr. Alberto Silva”⁵³, se integrava aos esforços do governo brasileiro em pavimentar a cultura como um dos vértices da integração nacional. Exemplo disso foi a Política Nacional de Cultura (PNC), de 1975, que propunha como um de seus principais eixos “a defesa e a constante valorização da cultura nacional” a fim de formar “seres humanos integrados harmoniosamente na vida em sociedade”.⁵⁴ Segundo Alexandre Barbalho a ideia do PNC consistia em cimentar os matizes particulares da cultura brasileira num todo unitário da nação.

década de 1980. Participou do grupo Calçada e chegou a realizar alguns *shows* solo, apesar de confessar sua pouca inclinação para o palco. Ele relembrou, “eu sempre fui muito mais de fazer letra [...] eu nunca gostei de cantar. Nunca”. Algumas de suas canções estão presentes em coletâneas de compositores piauienses objeto de análise neste trabalho. Gravou também os CDs *A cor das águas*, *Grafite* e *Canção de seda* e possui composições gravadas por vários intérpretes no Piauí.

⁵¹ SOUZA, André Luiz Oliveira Eugênio de. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2012. André Luiz Oliveira Eugênio de Souza nasceu em Fortaleza em 19 de outubro de 1960. O músico guitarrista se mudou para a capital piauiense em 1975 e logo se ambientou ao meio artístico local. Fez parte dos grupos Candeia, Varanda, Wagark e Haja Sax, além de acompanhar vários intérpretes. Participou da gravação do primeiro compacto de *rock*, *Vai-e-vem das estrelas* da cantora e compositora Janethe Dias, no célebre estúdio Rozemblit, em Pernambuco em 1982. Escrevia com frequência críticas musicais nos jornais teresinenses, chegando a possuir uma coluna fixa no final de 1980 no *Diário do Povo*. Também foi proprietário de uma famosa loja de discos em Teresina no início de 1990, a BeBop.

⁵² BRITO, Geraldo. Artedãos. *Sol*, n.1, publicação do diretório do CCHL-UFPI, Teresina, 9 set. 1979, p. 9.

⁵³ Teatro – 2. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 9 e 10 mar. 1975, p. 4. O grupo político que sucedeu Alberto Silva no Piauí, sob o governo de Dirceu Mendes Arcoverde, antagonista de Silva na política local, apontou inúmeras falhas no teatro, sanadas apenas em sua administração. Isso evidencia a importância simbólica dessa casa de espetáculos como um capital cultural e político, sobretudo numa época em que a cultura passou a receber atenção especial do Governo Federal. O secretário de Cultura de Arcoverde relatou à imprensa, “quando assumi a Secretaria de Cultura eu tive duas alternativas: ou enfrentava a realidade, isto é, um teatro inacabado ou cruzaria os braços. Fiquei com a primeira opção”. Na mesma matéria que publicou essa fala, ainda se disse, “atualmente está sendo instalada a sonorização definitiva, com aparelhagem fornecida pela Gradiente com os mais perfeitos requisitos. Na opinião do secretário, depois disso, o teatro de Teresina será um dos mais bem instalados do país”. Cultura no Piauí também para promover o homem. *O Dia*, Teresina, 22 fev. 1976, p. 12.

⁵⁴ BARBALHO, Alexandre. Identidade e diversidade sem diferença. In: BARBALHO, Alexandre, e RUBIM, Antônio Albino Canelas (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007, p. 44.

Integrar na diversidade⁵⁵ seria a frase de ordem, buscando garantir assim certo controle no espectro da cultura, uma vez que se objetivava por meio desses instrumentos a legitimação do poder estatal para além da repressão ao operar também nas dimensões simbólicas. Tal política se afinava com o processo de “abertura política” do regime militar num momento em que se alastrava a insatisfação diante da persistência dos chamados anos de chumbo.⁵⁶ O governo elegeu a cultura como um dos meios de aproximação com a sociedade brasileira e parte desta mesma sociedade também tomou esse campo como espaço de suas lutas democráticas em oposição à ditadura, o que o torna uma das dimensões sociais privilegiadas para se discutir a realidade brasileira no período.⁵⁷

Assim como a reabertura do Theatro 4 de Setembro, a mais tradicional casa de espetáculos da cidade, a criação do Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares (Cepi)⁵⁸, no bojo do Projeto Piauí⁵⁹, apareceu como outra iniciativa no fomento cultural do estado que

⁵⁵ Para esse autor, no período militar a preocupação não é mais a criação de valores culturais nacionais como nos tempos do governo Vargas. Na política de integração, a cultura agiria como um dos elementos centrais para tal fim, cujo direcionamento foi o nacional-popular, ou seja, a construção da unidade (nacional) na diversidade (popular). O ápice dessa política cultural seria alcançado no governo de Geisel com o ministro Ney Braga e o lançamento da PNC. Ver BARBALHO, Alexandre, *op. cit.*, p. 42 e 44.

⁵⁶ A grande derrota eleitoral sofrida pelo partido da ditadura, a Arena, em 1974, era uma evidência do crescimento das forças oposicionistas, mesmo dentro dos estreitos limites impostos para sua expressão. Ver CARVALHO, Alessandra. Democracia e desenvolvimento versus segurança e desenvolvimento: as eleições de 1974 e a construção de uma ação oposicionista pelo MDB da década de 1970. *Varia História*. v. 28, n. 48, Belo Horizonte, jul.- dez. 2007.

⁵⁷ Sobre a relação entre a ditadura civil-militar e cultura ver NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação*. São Paulo: Contexto, 2008, e Stroud, Sean. *The defence of tradition in Brazilian popular music: politics, culture and the creation of música popular brasileira*. Aldershot: Ashgate, 2008. Notícia da época dá conta da participação do Piauí em reunião para que fossem repassadas as diretrizes do PNC com intuito de “disciplinar as atividades culturais em todo o território nacional, objetivando uma colaboração mais estreita entre os órgãos Federais e as Secretarias de Cultura dos Estados.” Projeto do Piauí aprovado na reunião de secretários. *O Estado*, Teresina, 21 abr. 1976. p. 7.

⁵⁸ Segundo João Valter Ferreira Filho, para fazer frente às exigências das mudanças propostas pela Lei de Diretrizes e Bases de 71 que obrigava a implantação da disciplina de Educação Artística nas escolas das redes pública e privada do país, “o governo optou por criar um serviço emergencial de formação de professores polivalentes em Arte, um organismo denominado Cepi – Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares –, que passou a oferecer cursos de capacitação artística para professores da rede pública de ensino.” Ainda Segundo Ferreira Filho, tanto o Cepi quanto o Setor de Artes da UFPI foram iniciativas seminais para a implantação do curso de Licenciatura Plena em Educação Artística nessa mesma universidade no ano de 1977. Ver FERREIRA FILHO, João Valter. *História e Memória da educação musical no Piauí: das primeiras iniciativas à Universidade*. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFPI, Teresina, 2009, p.105.

⁵⁹ O Projeto Piauí foi um grupo-tarefa interministerial formado pelos ministérios do Planejamento e da Educação e Cultura, que, juntamente com o governo do Piauí encarregou-se da “formulação e avaliação de um modelo de desenvolvimento integral participativo [...] para a Região Nordeste do Brasil, através de um programa experimental no Estado do Piauí”. Com essa iniciativa esperava-se liquidar de vez a pecha de estado mais pobre do país. Ver SOUZA, João Ribeiro de Oliveira e. Projeto Piauí, um embuste? *O Dia*, Teresina, 23 e 24 jun. 1974, p. 6, e “O Piauí não é mais o primo pobre”, diz Alberto Silva. *O Dia*, Teresina, 1 out. 1973, p. 3. A Fundação Projeto Piauí, criada pela lei 3.155 de 2 de setembro de 1972, tendo como coordenador o antropólogo João Ribeiro de Oliveira e Souza, era o órgão responsável pela administração e realização do projeto. Um dos seus principais objetivos consistia na realização e mobilização de “pesquisas culturais, de recursos naturais e operacionais aplicadas,

marcou uma geração de artistas em Teresina. Instituído com o objetivo de capacitar professores no ensino em arte-educação, ele teve como coordenador o compositor e maestro Reginaldo Carvalho⁶⁰, cuja equipe era composta, entre outros, por Antônio Murilo Eckhardt, professor de Artes Plásticas e Artes Cênicas, Emílio José Terraza, professor de Oficina Básica de Música, Marco Antônio Riso professor de comunicação e Mário Guerreiro, professor de psicologia e filosofia de educação.⁶¹ Os cursos oferecidos pelo centro eram abertos para o público em geral e se tornaram uma referência significativa para muitos artistas. Para o dramaturgo e diretor de teatro Ací Campelo⁶² tanto a criação do Cepi quanto a reforma do Theatro 4 de Setembro traduziram momentos em que “as artes cênicas piauienses se projetaram, de forma segura e efetiva, no cenário artístico nacional, com inúmeros grupos teatrais amadores participando de festivais fora do Estado e obtendo inúmeros prêmios para atores e técnicos”.⁶³ Segundo Ferreira Filho, “os professores do Cepi não se restringiram apenas às atividades específicas daquela instituição. Músicos, dançarinos e atores se dispuseram a desenvolver outros trabalhos, em locais os mais diversos, tais como bares, casas de show, clubes, associações, círculos operários etc. Dessa maneira, os professores da instituição adquiriram grande visibilidade no meio social teresinense e acabaram promovendo uma grande mudança no cenário cultural da capital”.⁶⁴

necessárias à viabilização do Plano de Desenvolvimento Integrado Participativo do Estado”. Em publicação de responsabilidade do Centro de Informação e Comunicação Social da Fundação Projeto Piauí foram detalhadas suas propostas, inclusive o significado do termo desenvolvimento integral participativo, que implicava uma política de ação de desenvolvimento social que não deveria levar em conta apenas as dimensões econômicas das comunidades. Segundo o texto, “é da maior importância conhecer as pessoas que os integram, como elas se comportam em sua vida comunitária. Conhecer sua cultura, o meio ambiente do universo social considerado em determinado tempo histórico, analisado em função da atualidade, do passado que gerou a atualidade e das tendências desse universo social no futuro”. Projeto Piauí. n.1, Teresina, out, 1973, p. 6. Esta publicação em formato de revista foi encontrada como anexo em *O Dia* e o *O Estado*.

⁶⁰ Reginaldo Carvalho nasceu em Guarabira-PB, em 1932, e faleceu em João Pessoa-PB em 2013. Considerado pioneiro da música eletroacústica brasileira, trabalhou em Minas Gerais, Distrito Federal, Rio de Janeiro e Piauí. Foi diretor do Instituto Villa-Lobos, de quem foi aluno. Em terras piauienses, além de coordenar o Cepi na década de 1970, foi um dos fundadores da Escola de Música do Estado e professor por mais de 20 anos da UFPI. Sobre a trajetória de Carvalho ver SILVA, Vladimir. Entrevista com o compositor Reginaldo Carvalho. *Debates*, n. 20, Rio de Janeiro, nov. 2015. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/5290/4803>>. Acesso em 17 maio 2017.

⁶¹ Ver SÁ FILHO, Bernardo Pereira de. Para uma história cultural. In: SANTANA, R. N. Monteiro de. *Apontamentos para a história cultural do Piauí*. Teresina: Fundapi, 2003, p. 246 e 247.

⁶² Francisco Ací Gomes Campelo nasceu em Lagoa da Pedra-MA, em 1955 e ainda criança mudou-se para Teresina. Ele atuou como dramaturgo e diretor teatral e ocupou vários cargos ligados ao cenário artístico da cidade, como, por exemplo, o de diretor de arte da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, órgão da Prefeitura de Teresina, e diretor do Theatro 04 de Setembro. É autor do livro *História do Teatro Piauiense*.

⁶³ CAMPELO, Ací. Artes cênicas do Piauí, uma reflexão. In: SANTANA, R. N. Monteiro de, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁴ FERREIRA FILHO, João Valter, *op. cit.*, p.146

Na seara musical, o centro durante sua existência foi frequentado por vários artistas da canção popular. O poeta e músico Durvalino Couto Filho⁶⁵ lembrou que “Reginaldo Carvalho [...] fazia aos sábados o que ele chamava de audições. Teve um dia lá que ele botou a *Revolution nine* dos Beatles, daquele disco capa branca que foi a primeira experiência dos Beatles com música concreta, com sons de rua, barulhos de elevador etc.”. A cantora Anna Miranda complementou, “a gente tinha umas aulas com o maestro (Reginaldo Carvalho) de música instrumental. Tinha aqueles sons... música muito moderna pra época. Ia todo mundo pra lá, ficava deitado no chão ouvindo aquelas músicas”.⁶⁶ Para o compositor Aurélio Melo essa experiência “despertou esse outro lado, de que eu teria que estudar [...] eu passei assim uns cinco anos frequentando o Centro de Pesquisa Interdisciplinar que era como se fosse um conservatório, um curso na universidade, uma coisa assim”.⁶⁷ Edvaldo Nascimento, por sua vez, ao descrever suas primeiras incursões musicais, pontuou,

tinha o Cepi que era uma escola de teatro, de música. Foi nessa época que veio o maestro Reginaldo Carvalho, aquele pessoal todo no início da Universidade, no governo Alberto Silva. Veio muita gente de fora, de Brasília, Rio de Janeiro e tal. No fundo lá de casa era o Cepi, ali na Pires de Castro. Lá tinha toda uma movimentação cultural e tinha uns instrumentos lá. Era uma bateria e um contrabaixo. Só tinha bateria e contrabaixo. Eu falei pro Durvalino que “lá perto de casa tem um espaço!” E ele disse que namorava a filha do diretor, filha do Reginaldo Carvalho. Nós conseguimos o sábado à tarde do espaço e começamos a ensaiar. Só baixo e bateria, a princípio.”⁶⁸

⁶⁵ COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2012. Durvalino Filho é poeta, baterista, publicitário e compositor. Nasceu em Teresina em 20 de outubro de 1953. Transitou pelo jornalismo cultural, teatro e produção de espetáculos. Juntamente com Torquato Neto e outros companheiros produziu e participou na cidade de várias experiências fílmicas em super8, identificadas como cinema marginal. Na música popular seus principais parceiros foram Edvaldo Nascimento e Geraldo Brito, tendo algumas de suas canções gravadas nos LPs *FMPBEPI*, *Geleia Gerou* e *Cantares*. É autor do livro de poesias *Os caçadores de prosódias*.

⁶⁶ MIRANDA, Anna Lúcia de. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2015. Anna Miranda é cantora, compositora, escritora e contadora de histórias. Nasceu em Teresina em 23 de abril de 1952. Estreou como cantora no espetáculo *U Dy Grudy* e ainda nos anos 1970 foi morar no Rio de Janeiro para estudar Comunicação e concomitantemente passou a atuar como intérprete. Nessa época integrou a banda do maestro e arranjador Paulo Moura. Cantou com Sueli Costa na sala Funarte e realizou ainda vários *shows* em sua terra natal em suas idas e vindas antes de sua volta definitiva a Teresina, onde gravou o CD *Tropicálido* com canções de sua autoria.

⁶⁷ MELO, Raimundo Aurélio. Entrevista concedida ao pesquisador Raimundo Nonato Lima dos Santos em Teresina em 2015. Aurélio Melo, como é mais conhecido, nasceu em Oeiras-PI em 1955. Um dos fundadores no final da década de 1970 do grupo Candeia que se tornou um dos conjuntos mais conhecidos da música popular da capital piauiense nos anos 1980, um dos poucos a gravar um LP cujo nome é *Suite de Terreiro*. Integrante do grupo *Ensaio Vocal*, criado nos anos 1990, participou como finalista de festivais como o *Canta Nordeste*. Neste mesmo grupo gravou dois *CD's*, sendo o último com canções de Chico Buarque de Hollanda. Figura conhecida no meio musical teresinense, Aurélio Melo atualmente é maestro da Orquestra Sinfônica de Teresina.

⁶⁸ NASCIMENTO, Edvaldo do. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2012. Edvaldo Nascimento nasceu em 5 de maio de 1960. É natural de Teresina. Um dos pioneiros do *rock* autoral piauiense, formou junto com outros parceiros a Green City Band na qual iniciou seus passos musicais. Após o sucesso do *show Cerol na Linha* parte para o Rio de Janeiro no começo dos anos 1980, onde acompanhou

A fala de Nascimento traz à baila outro agente importante para a constituição da face cultural na cidade no universo aqui enfocado: a Universidade Federal do Piauí, cuja efetivação, em 1971⁶⁹, representou um novo espaço de incentivo para a criação artística. Pelo menos era o que preconizava o seu Setor de Artes coordenado pelo maestro argentino naturalizado brasileiro Emílio Terraza⁷⁰, que aportou em terras piauienses em ocasião do Projeto Piauí. As diretrizes norteadoras do referido setor – estampadas numa página inteira em *O Dia* – buscavam estimular práticas artísticas nas mais diferentes áreas, revelar talentos e divulgar suas produções. Tudo isso com o objetivo de integrar estudantes, professores e comunidade, incentivando suas capacidades criativas no combate ao “progresso (que) leva ao gosto pelas coisas feitas, acabadas, ou seja, pelos bens manufaturados, o que leva o homem a esquecer sua capacidade criativa conduzindo-o a um evidente estado de alienação ou automatismo”.⁷¹

Para tentar cumprir essa tarefa, o Setor de Artes organizou o que chamou de Oficinas de Atividades Criativas. Teatro, literatura, lógica, artes plásticas e gráficas, som, cinema, fotografia etc. estavam no *menu* proposto. Além disso, manteve sua galeria de artes para exposições permanentes aberta aos interessados em mostrar seus trabalhos. O grupo de Câmara da UFPI – fundado em 1976 e formado por professores vinculados ao Setor de Artes – foi um bom exemplo no fomento de uma cultura artística. Realizou concertos na capital e interior do Estado e promoveu laboratórios de estudos musicais para seus alunos, bem como conferências sobre música tanto para a universidade quanto para a comunidade em geral.⁷²

A UFPI, via Setor de Artes, também organizou seus eventos a fim de congregar o corpo acadêmico e animar práticas culturais em Teresina. A II Jornada Universitária, por exemplo,

e participou *in loco* do chamado *rock* nacional, fazendo apresentações no circuito do célebre Circo Voador. Ao voltar para capital piauiense participou ativamente do cenário musical realizando vários *shows* na cidade. Recentemente lançou o CD *Rock30* com suas composições mais conhecidas em mais de trinta anos de carreira.

⁶⁹ Uma análise sobre o processo que culminou com a implantação desta universidade pode ser encontrada em CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Múltiplas e singulares: história e memória de estudantes em Teresina (1930-1970)*. Teresina: Edufpi, 2012. Ver esp. cap. 4, As acadêmicas em tempo de faculdade.

⁷⁰ Nascido na Argentina em 1929 chegou ao Brasil em 1958 e faleceu em Natal-RN em 2011. Foi pianista e compositor de peças para piano, quarteto de cordas e orquestras de câmara. Trabalhou, entre outras coisas, como professor no Instituto Villa-Lobos e na Universidade de Brasília. Em 1972 funda em Teresina o Setor de Arte da UFPI e posteriormente ajudou a criar o Departamento de Música dessa universidade.

⁷¹ Universidade Federal do Piauí: princípios básicos do setor de arte. *O Dia*, Teresina, 2 e 3 jun. 1974.

⁷² Seu repertório era descrito como "camerístico tradicional, além das próprias composições e arranjos de música *folk-popular*". O grupo tinha como formação instrumental dois violinos, piano e contrabaixo. Entre seus integrantes/professores estavam Gislene Macedo (piano), Luiz Botelho (violino) e Carlos Galvão (contrabaixo).

em que pese o acanhado comparecimento do público⁷³, gerou expectativas positivas entre os envolvidos em sua realização. A irreverente publicação *Toco Cru Pegando Fogo*⁷⁴ – entabulada por estudantes do Diretório Setorial do Centro das Ciências da Saúde, cujas matérias irônicas e debochadas versavam tanto sobre questões das vivências universitárias quanto sobre as agitações e novidades da cultura no Brasil – deu cartaz à iniciativa e acompanhou o processo de realização. De acordo com o texto nela publicado, o evento foi pensado como uma feira de arte que contaria com “barracões para exposição permanente de artes; festival de música pop; festival de cinema amador; barracões para funcionarem como oficina e vitrine de artesanato; concurso de contos e romances; e, até mesmo, se fosse possível, haveria de tudo junto um *happening* no maior movimento artístico-cultural que abalaria os alicerces do Piauí e sacudiria o Brasil”.⁷⁵

Mas as arrojadas pretensões do projeto inicial não se concretizaram. A feira de arte planejada para se estender por uma semana reduziu-se a apenas três dias, nos quais se mesclaram atividades artísticas e esportivas, estas o destaque da primeira edição do evento. Ocorreram, então, o I salão de Artes Plásticas da UFPI, concurso literário, cursos de artesanato em couro, luminárias, artes infantis, exibição de filme e peça teatral, campeonatos esportivos de vôlei e futebol de salão e ao final, a realização do I Festival de Música Popular da UFPI. Todos esses acontecimentos tiveram lugar em diferentes pontos da cidade, uma vez o campus da instituição ainda não possuía instalações adequadas para abrigá-los.

A partir desse período a universidade passou a ser um dos *loci* privilegiados das práticas artísticas piauienses, no que diz respeito às suas produções e à formação de contingentes humanos para criá-las. Para citar mais um exemplo do tema caro a este trabalho, a música popular encontrou espaço de ressonância nessa instituição graças aos festivais da canção por

⁷³ “Pouca gente compareceu ao Ginásio coberto do SESC já que nada foi anunciado pela imprensa local. Quem não esteve presente, realmente perdeu um acontecimento que não se esperava ser tão bom assim”. II jornada universitária. *O Estado*, Teresina, 30 set. 1973, p.5.

⁷⁴ Exemplo piauiense das práticas contraculturais brasileiras, em seu primeiro número se metaforizava como uma “seringa pensante” que daria “agulhadas nos traseiros” da carece institucional e se colocava como um espaço de interlocução e ação cultural: “Eu sou um jornal que bota pra quebrar. Eu boto pra jambrar. O negócio aqui é da pesada. Pra vocês saberem das coisas é só me folhear. Me abram. Sou de vocês.” O segundo número explica o título do periódico como uma provocação à moral e aos bons costumes: “Quando a gente escolheu o nome do jornal, a gente sabia que ele, escrito em letras grandes na capa, não ia ser ‘imoral’, mas sabíamos que vocês não sabiam disso. Ele seria um tapa na cara de vocês. Vocês o achariam ‘imoral’. E com toda razão [...] Está claro, e estamos conscientes disso, que queríamos libertar o ‘imoral’ que está dentro de cada um [...] A gente sabia disso. Tínhamos certeza. Obrigado por terem a reação que esperávamos”. As citações estão presentes, respectivamente, em *Toco Cru Pegando Fogo*. n. 1, Teresina, maio. 1973, e *Toco Cru Pegando Fogo*. n. 2, Teresina, jul. 1973.

⁷⁵ *Show*: de como os sonhos da vanguarda cultural foram transformados na realidade da II Jornada Universitária. *Toco cru pegando fogo*, n. 3, ago. 1973.

ela realizados que funcionaram como importantes trampolins para que cantores e compositores locais alcançassem visibilidade artística.

A década de 1970 em Teresina foi o período em que um grupo de corpos e mentes aptos a se inserirem nos movimentos nacionais e globais da cultura encontraram na cidade, locomotiva da modernização piauiense⁷⁶, o espaço para inventarem as diversas facetas de suas artes. Em que pese o país estar submerso num regime político ditatorial violento, foi no interior dessa realidade que as condições para práticas artísticas teresinenses se tornaram significativas, evidenciando outro prisma do período, para além de suas representações consagradas sob o peso dos *anos de chumbo* ou das resistências democráticas.⁷⁷ A canção popular na capital do Piauí começou a ganhar seus contornos particulares e a dar seus passos no sentido de se tornar um objeto de reconhecimento sociocultural a partir de um conjunto de artistas, de um repertório próprio e de suas demandas estéticas e políticas. Traçar um itinerário possível desse percurso é o objetivo das páginas que seguem.

Cenas contraculturais-tropicalistas: o espetáculo *U dy grudy...* ou como diz Daniel Más

Em 22 de setembro de 1973 a UFPI realizou seu primeiro Festival de Música Popular como parte das atrações de sua II Jornada Universitária. A canção intitulada “Não existo” da compositora Regina Coeli sagrou-se vencedora da disputa. Infelizmente não encontrei registro sonoro de nenhuma das composições participantes da peleja musical. Entretanto, uma página

⁷⁶ Expressão utilizada pela historiadora Cláudia Cristina Fontineles para se referir à modernização de Teresina na primeira metade dos anos 1970 sob o governo de Alberto Tavares Silva. Ver FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva, *op. cit.*

⁷⁷ Daniel Aarão Reis em livro publicado por ocasião dos 50 anos do golpe militar afirma que é preciso filigranar os estudos sobre a década de 1970 no Brasil, “esses anos precisam ser revisitados, pois foram também *anos de ouro*, descortinando horizontes, abrindo fronteiras, geográficas e econômicas, movendo as pessoas em todas as direções da rosa dos ventos, para cima e para baixo nas escalas sociais, anos obscuros para quem descia, mas cintilantes para os que ascendiam [...] Anos carregados de terror e medo, porém prenhes de fantasias esfuziantes, transmitidas pela televisão, em cores, alucinados anos, com seus magníficos desfiles carnavalescos e tigres e tigresas de toda sorte dançado ao som de frenéticos *dancin’ days*”. REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p.91. Nesse mesmo sentido, mas na esfera da canção popular, Adalberto Paranhos assim diz em texto sobre os anos 1970, “sem que se pretenda, aqui, atenuar os profundos impactos negativos acarretados pelo regime ditatorial à vida política, social e cultural do país, é possível, apesar dos pesares, olhar com outros olhos o período, especialmente quando se tenta apreendê-lo depois de transcorridas mais de três décadas. Sob esse prisma, não se colheram apenas espinhos e dissabores. Avançou-se muito quanto à expressão da liberdade afetivo-sexual. E na trincheira da canção popular brasileira se podem recolher inúmeros exemplos que testemunham como os artistas que a impulsionaram contribuíram para fecundar novos dias ao lado de outras forças sociais em movimento.” PARANHOS, Adalberto. *Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970. Contrapulso: Revista Latinoamericana de estudos em Música Popular*, v. 1, n. 1, Santiago, 2019, p. 3.

inteira de *O Estado* repercutiu o evento, dando destaque para o certame e publicou a letra vencedora,

*Da ilusão tirei você
Tirei você
Seu coração
Eu dei pra mim
O seu amor
Imaginei
Com este amor
Eu sou feliz
Não existo, você não existe
E vivendo assim ninguém sofreu
Não existo eu sei que é mentira
Seu amor é verdade, não morrer...
Da ilusão tirei você
Seu coração eu dei pra mim
O seu amor imaginei
Com este amor eu sou feliz*⁷⁸

A interpretação da composição ficou a cargo do músico e compositor Assis Davis.⁷⁹ Além dele, Anna Miranda e Pierre Baiano⁸⁰ emprestaram as vozes para as músicas concorrentes e apenas duas delas foram defendidas por seus próprios compositores. Apesar do reduzido número de cantores houve prêmios para melhor interpretação masculina e feminina, dados à Anna Miranda e Assis Davis. Para Baiano restou, ainda segundo o jornal, comentários sobre sua *performance*, para uns um “*show à parte*” e para outros “*escandalosa*” demais para os costumes da época.

Ao todo concorreram 12 músicas, todas de universitários. Foram elas: “Não existo” e “Andorinha Branca” (Regina Coeli), “Sol e Nós” e “Canção do Amanhecer” (Maria Helena Araújo), “Bate Machado” (Antônio Filho), “Cristo de Barro” (João Benedito e Roosevelt Bastos), “Invocação” (Odiméia Reis), “É hora de você vir pra junto de mim” (José Luís), “O

⁷⁸A letra pode ser encontrada na coluna escrita para noticiar esse evento. Assinam como seus editores Roosevelt Bastos, Chico Alves, Edmar Oliveira e Arnaldo Albuquerque. Ver De olho nas coisas – notícias universitárias. *O Estado*, Teresina, 30 set. 1973, p.5.

⁷⁹ Francisco Assis Davis de Abreu nasceu em Teresina em 1951. Estava prestes a concluir o curso de artes com habilitação em música pela UFPI, onde frequentava o grupo de pesquisa musicais do Setor de Artes, quando foi assassinado em dezembro de 1981. Ainda muito jovem, em meados da década de 1960, integrou os conjuntos Os Brasinhas e Os Metralhas, versões piauienses do iê, iê, iê da jovem guarda que fizeram bastante sucesso no estado à época. Participou dos festivais universitários em Teresina, de espetáculos musicais, além de tocar na noite e em pequenos eventos na cidade. Em 2004 foi homenageado pelo idealizador do festival Piauí Pop, realizado em várias edições, com um grande palco que levava seu nome onde bandas e artistas de *rock* piauienses se apresentaram.

⁸⁰ Pedro Guerra Bastos, conhecido como Pierre Baiano aportou em Teresina a trabalho por ocasião do Projeto Piauí. O agrônomo esteve intimamente ligado à cena artística da cidade durante os anos 1970, onde atuou como cantor, compositor, ator e diretor de espetáculos.

mal que minha avô falava” e “Sorriso quebrado” (Edmar Oliveira), “O fim quase louco” (Antônio Filho), “Até quando vai ser assim” (Johnson). O julgamento ficou a cargo de Gislene Machado, Arlene Bohn, Fernando Dib, José Eduardo Pereira e Reginaldo Carvalho, todos professores da universidade, além do Reitor Hércio Ulhoa Saraiva.

Nesse documento chamam a atenção dois detalhes. O primeiro, a participação dos três intérpretes do festival no elenco do *U Dy Grudy... ou como diz Daniel Más*, que seria realizado pouco tempo depois (Anna Miranda, Assis Davis e Pierre Baiano). O segundo, um pequeno artigo de autoria do jovem Edmar Oliveira⁸¹, no qual apareceram as primeiras pistas das tendências estéticas e ideológicas que serviriam de base para o *U Dy Grudy*. Acontecimento que tomo como o ponto de partida para pensar a emergência em Teresina dos primeiros ensaios de sua moderna canção popular por apresentar elementos que a colocaram como objeto de reconhecimento artístico e canal por meio do qual os seus intérpretes-criadores não só pensaram e problematizaram a realidade social brasileira, mas também o seu próprio fazer musical.

O texto de Oliveira iniciou questionando a formação do júri do festival que na sua visão tinha um perfil demasiadamente acadêmico. Contrapôs a isso um saber sobre música popular para além de espaços institucionalizados como o da universidade. Para ele, a competência para avaliar aquele tipo de música exigia sintonia com as novidades no cardápio da canção popular no Brasil da época,

*o festival era de música popular. Pra quê um júri tão “intelectual”? [...] E música popular é o tipo de coisa que não é preciso ser entendido em música, saber ler partitura, pra julgar. Entende de música popular quem ouve música popular. Muitas das composições apresentadas em nosso festival tinham o nível “joão gilbertiano” da bossa nova (que é muito legal), mas que não existe mais. É preciso ver isso. Será que alguém que estava ali no júri já ouviu “Cabeça” de Walter Franco, a vencedora da parte nacional do FIC do ano passado? Será que alguém ali no júri já ouviu “Araçá Azul”, o último elepê de Caetano?*⁸²

O autor apontava nas entrelinhas de sua fala para o encerramento do protagonismo da bossa nova na edificação da música popular brasileira. O “epitáfio” da revolução musical

⁸¹ Edmar Oliveira nasceu em Palmeirais, no Piauí, em 11 de maio de 1951. É psiquiatra, escritor e atualmente mora no Rio de Janeiro. Foi um dos idealizadores do espetáculo *U dy grudy*. Integrou a equipe dos jornais culturais *O Estado Interessante*, *Hora Fatal* e *Gramma*, editados na década de 1970 em Teresina. Participou das primeiras experiências filmicas em super-8 na cidade. Foi ator no filme *Terror na vermelha*, escrito e dirigido pelo poeta Torquato Neto e trabalhou como roteirista e diretor em *Miss Dora*. Além disso, transitou pela música compondo as canções “Eu corro perigo” e “O mal que minha vó falava” que integraram o repertório do espetáculo *Nortristeresina*, outro acontecimento seminal da moderna canção popular piauiense.

⁸² De olho nas coisas – notícias universitárias. *O Estado*, Teresina, 30 set. 1973, p.5.

encabeçada por João Gilberto se inscrevia no início da chamada Era dos festivais em meados dos anos 1960, quando novos valores e referências na música emergiram sob o rótulo de MPB.⁸³ Depreende-se daí porque Edmar Oliveira problematizou as composições que remetiam ao “ritmo claudicante” bossanovístico. Para ele, sujeito incrustado da “medula ao osso” na geração que inventou a contracultura em terras mafrenses⁸⁴, ouvir compositores como Walter Franco e Caetano Veloso, na radicalidade estética das duas obras citadas, parecia ser o mínimo necessário para um júri antenado com o que de mais novo estava se experimentando em termos de música popular.

A música *Cabeça*, cuja letra falava do perigo que certas ideias poderiam levar às mentes de seus pensantes em plena vigência da política repressora do AI-5 – “que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir irmão” – ganhou notoriedade após ter sido escolhida a vencedora pelo júri da fase nacional do VII Festival Internacional da Canção (FIC) da rede Globo de televisão, em meio as vaías do público e de uma grande polêmica.⁸⁵ Elogiada pelos avaliadores do certame por seu vanguardismo, a canção, cuja interpretação de várias vozes se sobrepunham de forma aleatória em meio a uma sonoridade instrumental que também soava caótica, travava diálogo explícito com o concretismo. Segundo o pesquisador Herom Vargas, a música “atualizava um procedimento da poesia concreta: o de construir no corpo do poema a coisa sobre a qual ele falava, diferente da poesia mais tradicional que falava *sobre* a coisa”.⁸⁶ Para Vargas, Walter Franco havia também incorporado nessa fase inicial de sua carreira elementos da tropicália, contribuindo para o cenário contracultural dos anos 1970 ao imprimir em seu trabalho experimentalismos na linguagem da canção, numa atitude de provocação e proposição de alternativas criativas para a música popular.⁸⁷

⁸³ Isso não significa dizer que a bossa nova não continuou exercendo influência nas gerações posteriores. Para ficar num exemplo mais emblemático, cito Caetano Veloso que ainda hoje se refere a ela como uma das coisas mais importantes que aconteceram na canção brasileira. Sobre a trajetória da bossa nova ver PARANHOS, Adalberto. *Novas bossas e velhos argumentos*, *op. cit.*

⁸⁴ Edmar Oliveira juntamente com Arnaldo Albuquerque, Durvalino Filho, Carlos Galvão e outros mais, produziram jornais alternativos e filmes em super8 naquilo que a historiografia piauiense chamou de Geração Torquato Neto que, segundo esses estudos, foi a inventora da contracultura na cidade. Durvalino Filho chegou a dizer em entrevista, “então, esse foi basicamente o tripé da contracultura no Piauí: Eu, o Edmar (Oliveira) e o Paulo José Cunha.” COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida ao pesquisador Francisco José Leandro Araújo de Castro em Teresina em 2011.

⁸⁵ O corpo de jurados que avaliou a etapa nacional acabou sendo dissolvido após Nara Leão, presidente do júri, em entrevista criticar o governo brasileiro. Um manifesto elaborado em ocasião desse episódio deu simbolicamente à música de Walter Franco a primeira colocação no festival. Essa versão do acontecimento pode ser conferida com maior detalhes em MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

⁸⁶ VARGAS, Herom. A canção experimental de Walter Franco. *Comunicação & Sociedade*, n. 54, São Bernardo do Campo, jul.-dez. 2010, p. 204.

⁸⁷ *idem, ibidem.*

Cabeça estava presente no primeiro LP de Walter Franco⁸⁸ que para Caetano Veloso “soava (e ainda soa) mais radical e muitíssimo mais bem-acabado do que o *Araçá azul*”.⁸⁹ O compositor baiano se referia a seu trabalho lançado em janeiro de 1973 após seu retorno do exílio, já consagrado na música popular brasileira. Experimental, vanguardista, “incomercial” e até mesmo uma versão mal acabada de um disco concretista que nunca fizera são algumas das caracterizações utilizadas por Veloso para se referir ao seu *long play* no livro *Verdade tropical*. Diz ele, “afinal, eu tinha feito o *Araçá azul* como um movimento brusco de autolibertação dentro da profissão: precisava me desembaraçar no estúdio, testar meus limites e forçar meus horizontes”.⁹⁰ Em análise semiótica sobre o disco, Peter Dietrich o descreveu como fragmentário e ambíguo, no qual combinavam-se elementos remetentes aos universos rural, urbano e latino americano, ora contrastados, ora suturados e construídos por meio de uma estrutura melódica, harmônica e de linguagem que buscavam desestabilizar os aspectos convencionais da forma canção.⁹¹ Para acentuar ainda mais tais hermetismos estéticos, Veloso estampou na contracapa os seguintes dizeres, “um disco para entendidos”.⁹² Daí porque o LP, segundo o compositor, ter batido recordes de devolução.

A menção de Edmar Oliveira a essas duas obras musicais, pautadas em experimentalismos de linguagem, o integrava ao processo de circulação e apropriação de bens culturais no Brasil daqueles anos. Esse conjunto de referências ligadas à contracultura, encontrou musicalmente em Teresina seus ecos no espetáculo *U dy grudy*. Assim como a produção em super8 do cinema marginal e o jornalismo alternativo teresinense dos anos 1970⁹³,

⁸⁸ O LP de estreia do artista se chama *Ou não* e foi lançado em 1973.

⁸⁹ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 487.

⁹⁰ *idem, ibidem*, p. 488.

⁹¹ DIETRICH, Peter. *Araçá azul: uma análise semiótica*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – USP, São Paulo, 2003.

⁹² Ainda em *Verdade tropical*, Caetano Veloso afirmou ter jogado com os sentidos da expressão “entendidos”, em provocação contra a moral vigente, pois a palavra também era utilizada para se referir a homossexuais à época. Na capa desse mesmo disco ele aparece com uma sunga diminuta e uma vasta cabeleira, contribuindo com seu quinhão para uma temática que passará a ocupar lugar de destaque na canção no Brasil de então: a sexualidade. Questão inserida num contexto mais amplo da música popular na qual a politização do cotidiano passou a dar as cartas, cuja frase síntese era representada na máxima feminista “o pessoal é político”. Sobre esse tema ver PARANHOS, Adalberto. À flor da pele: pulsações do desejo feminino na música popular brasileira dos anos. Disponível em <http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502725439_ARQUIVO_Anpuh-Brasilia-2017.textoparaanais.pdf>. Acesso em fev. 2018, e PARANHOS, Adalberto. *Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970*, *op.cit.*

⁹³ Edmar Oliveira, Arnaldo Albuquerque e Antônio Noronha além de idealizarem e integrarem o elenco do *U dy Grudy*, também estiveram envolvidos com a produção filmica e jornalística do universo contracultural piauiense. Oliveira, por exemplo, atuou como protagonista no filme de Torquato Neto rodado em Teresina em 1972, chamado *Terror na Vermelha* e fez seu próprio filme dentro da estética marginal: *Miss Dora*, de 1974. Albuquerque trabalhou na direção de fotografia e como *cameraman* no filme *Adão e Eva do paraíso ao consumo*, no qual o

esse *show* traduziu em suas propostas estéticas o caráter provocador e contestador social ao negar valores tradicionais assentados sobretudo na família, na igreja e no Estado.

Criação coletiva, o *U dy Grudy* certamente ganhou forma nas sociabilidades ocorridas nas célebres reuniões na casa do doutor Noronha⁹⁴, que funcionava como uma espécie de biblioteca fonográfica e laboratório experimental para elucubrações cinematográficas, literárias e musicais. Seus frequentadores tinham trânsito livre para o consumo das novidades artísticas do mercado cultural brasileiro e internacional que lá chegavam. Lembrada como um ambiente de rara liberdade intelectual e boêmia nos anos 1970, a casa do “doutor” parece ter sido o *locus* criativo das propostas artísticas do espetáculo *U dy grudy... ou como diz Daniel Más*, considerado por sua divulgação como o “primeiro *show* montado no Piauí”.⁹⁵ Assim Edmar Oliveira rememorou a influência musical recebida nessas vivências,

*Antônio Noronha, o doutor que nos deu régua e compasso, comprava todos os discos de um ou mais distribuidor e deixava-nos ouvir para triar... A casa do doutor era nosso estúdio, melhor que qualquer rádio. Claro que a nascente tropicália nos influenciou muito até porque convivemos com Torquato Neto, mas ouvíamos o iê iê iê e os bregas sem preconceito. Aprendemos Waldick Soriano, Reginaldo Rossi, Odair José. Tomamos conhecimento do pessoal do Ceará (Fagner, Belchior, Ednardo, Cirino). Ouvíamos os clássicos da rádio nacional (Alcides Geraldes, Ângela Maria, Cauby, Emilinha, Marlene e todo o mais). Sabíamos o Luiz Gonzaga e Jackson ainda desprezados e não “redescobertos” por Fagner e Gil. Trio Nordestino, Antonio Barros e Cecéu. Sabíamos de Homem com H bem antes da gravação do Ney Matogrosso. Assistimos o nascimento de Secos & Molhados, Novos Baianos, Clube da Esquina, tudo de dentro de uma casa na Elizeu Resende. Ouvíamos Beatles, Rolling Stones, Creedence Clearwater, Simon e Garfunkel, Pink Floyd, The Moody Blues etc. Formação absolutamente eclética.*⁹⁶

A variedade do que se podia ouvir e ver tornava aquele espaço atrativo para uma juventude curiosa sobre o que de novo acontecia no mundo das artes, sobretudo na música. A

protagonista foi Torquato Neto. Esse filme teve financiamento de Antônio Noronha que também gravou em 1972 o seu *Guru da sexy cidade*.

⁹⁴ Antônio de Noronha Pessoa Filho nasceu em Teresina em 11 de abril de 1945. Foi médico pediatra e terapeuta sexual, especializado no atendimento de adolescentes. Conhecido como Doutor Noronha, foi um importante mecenas e agitador cultural piauiense, tendo sido também Secretário de Educação do Piauí, prefeito da cidade de Monsenhor Gil e professor da UFPI. Nos anos 1970 esteve envolvido diretamente nas produções filmicas em super8 na capital piauiense. Em 2004 produziu e dirigiu o documentário em curta-metragem *Balandê/Baião*, selecionado na primeira edição do projeto *Revelando os Brasis* do Ministério da Cultura, sendo o filme exibido em várias capitais brasileiras. Faleceu em Teresina em 22 de julho de 2016.

⁹⁵ O primeiro *show* montado no Piauí volta a cartaz amanhã na Beira-Rio. *O Estado*, Teresina, 4 dez. 1973, p. 5.

⁹⁶ OLIVEIRA, Edmar de Sousa. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2016.

cantora e compositora Anna Miranda descreveu a casa do doutor, apesar de frequentada em sua maioria por homens, como um lugar aberto e receptivo para as garotas,

aqui não tinha discos de vinil e eu ia muito na casa do Noronha uma época também porque era o único lugar que eu podia encontrar alguma coisa de música. E era muito engraçado porque eu chegava lá e só tinha aquele monte de homem. Durvalino, os meninos todos ali e eu chegava [...] E eu ia lá ouvir Luís Melodia. Eu comecei a ouvir outras coisas. Era a coisa mais engraçada porque eu ficava deslocada. Mas eu ia! Eu, a Claudete Dias. Tinha a Nazaré que hoje mora fora daqui, irmã do Carlinhos fumaça que faz iluminação. Mas eu ia muito só também lá. Tinha o Gordinho, o Carlos Galvão, o Edmar, o Durvalino, o Noronha, o Pierre Baiano que era muito meu amigo, só andava com ele pra cima e pra baixo.⁹⁷

Janethe Dias, também cantora e compositora, era outra das mulheres que frequentavam as célebres reuniões, encorpando o coro feminino de tais sociabilidades, sempre lembradas pela rica variedade musical a ser consumida e pela elaboração de ideias ou projetos nem sempre fecundados. Contou ela, “Noronha fazia audições. Tinha acesso a coisas novas. Ele vinha e fazia aquela festa [...] Tinha uma discoteca maravilhosa! Chegava com coisa nova e apresentava pra gente. Eram aquelas festas e música popular brasileira. Chamavam-se audições. Todo mundo ia. Então você misturava cultura com diversão, com sonhos, com essas coisas que nunca vão acontecer (risos). Era bacana”.⁹⁸

Outro personagem de audiência cativa nesse espaço era o jovem compositor Rubem Soares, o conhecido Rubem Gordinho. Para ele, o conhecimento adquirido nesses encontros tiveram importância significativa. Assim falou sobre essas experiências,

Ia às festas do Noronha. A casa do Noronha era um point. Todos os dias a gente passava pela casa do Noronha pra escutar músicas. Ele tinha LPs que eu nunca tinha ouvido falar na minha vida. Lá eu conheci muitos, muitos músicos de fora, tanto como daqui mesmo, brasileiros. O Noronha tinha todos os discos eu acredito. Antes do lançamento ele já tinha. Então a casa do Noronha era um point. Era uma casa que a cultura “vazava pelo ladrão”. Tinha muitos livros, filmes, esse negócio todo. Ali rolavam conversas que eu naquela época, um jovem adolescente, ficava boquiaberto, né?⁹⁹

Por fim, trago a fala do poeta e baterista Durvalino Couto Filho que apontou para o ecletismo musical consumido e para o estreitamento de uma rede de relacionamentos entre esse pequeno grupo de jovens proporcionados nesse espaço. Para ele, Antônio Noronha foi uma

⁹⁷ MIRANDA, Anna Lúcia de, *op. cit.*

⁹⁸ ALMEIDA, Janethe Dias de. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2016.

⁹⁹ SOARES, Francisco Rubem Barbosa. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2016.

espécie de mecenas cultural para esse pequeno círculo de pessoas. “O doutor Noronha é um pouco mais velho do que a gente, mas se engajou e passou a ser uma espécie de produtor, porque já era independente e a casa dele virou um ponto de encontro. A gente ia lá ouvir o último disco do Caetano, da Gal, o último disco dos *Rolling Stones*, tinha essa efervescência”.¹⁰⁰

As memórias acima citadas dão a ver os fios de um tecido que mesmo costurado a partir de diferentes indivíduos ainda guardam muitas referências em comum. A dimensão coletiva¹⁰¹ da menção à casa de Noronha, ancorada em vivências compartilhadas por música, cinema, literatura etc. marcou a importância desse lugar como um espaço não só de acúmulo de conhecimentos, mas também como catalizador criativo, nascedouro de experimentos artísticos cujo o espetáculo *U dy Grudy* foi seu rebento musical.

O termo *underground* começou a circular no Brasil nas páginas do Pasquim em famosa coluna que levava o mesmo nome, assinada pelo jornalista Luiz Carlos Maciel entre os anos de 1969 e 1971 e versava sobre temas da contracultura norte-americana.¹⁰² Segundo a historiadora Patrícia de Barros foi a partir desse momento que essa palavra passou a ser apropriada em certos segmentos sociais brasileiros como termo definidor de práticas culturais. Neologizada de *udigrudi*, em provocação atribuída a Glauber Rocha para se referir aos filmes do chamado Cinema marginal¹⁰³, a expressão acabou sendo incorporada no dicionário daqueles a quem ela pretendeu ironizar e passou a significar as produções consideradas livres em seus experimentos de linguagem e situadas fora dos grandes sistemas de circulação empresariais, escolares e institucionais.

¹⁰⁰ COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2009. Edmar Oliveira assim se referiu à faceta de patrocinador das artes de Noronha: “O Noronha sempre entrava como o produtor. Tinha a grana para a montagem do espetáculo, assim como teve para os filmes de super-8 que fazíamos”. OLIVEIRA, Edmar de Sousa, *op. cit.*

¹⁰¹ Sobre o conceito de memória coletiva ver HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003, e CATROGA, Fernando, *op. cit.*, e ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína, e FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, e BOSI, Ecléa. O tempo vivido da memória: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

¹⁰² Patrícia de Barros afirma que a contracultura, surgida nos anos 1960 em contraposição ao discurso de prosperidade do *american way of life* do pós 2ª guerra, emergiu como crítica à sociedade tecnocrática, cujo funcionamento e organização buscava forjar os indivíduos por meio de violências simbólicas que normatizavam práticas e costumes de acordo com as conveniências do sistema capitalista. A contracultura se contrapunha a essa racionalização da vida e oferecia uma visão dionisíaca, hedonista na qual ideais como o amor livre, a paz, a defesa da ecologia etc. eram a ponta de lança que norteavam suas ações e proposições de estar no mundo. Ver BARROS, Patrícia Marcondes de, *op. cit.*

¹⁰³ Para Barros, “atribui-se a Glauber Rocha a origem do termo *udigrudi*, que, a partir da década de setenta, passou a designar a cena da cultura marginal que não se relacionava imediatamente com as formas convencionais de resistência política à ditadura militar - o cinema marginal de Sganzerla, Bressane, por exemplo. Glauber usava ‘*udigrudi*’ certamente pelo seu desafeto em função da ruptura do cinema marginal com o cinema novo.” *idem, ibidem*, p. 63.

Talvez seu uso mais emblemático na seara musical aconteceu no Recife dos anos 1970 em torno da casa Abrakadabra e do selo Solar de Lula Côrtes e Katia Mesel que lançaram de forma independente os discos *Satwa* (1972), *Marconi Notaro no Sub Reino dos Metazoários* (1973), *Paêbiru: o caminho da montanha do sol* (1975) e *Flaviola e o Bando do Sol* (1976). Foi o que o historiador João Carlos Luna chamou de o udigrudi da perbambucália.¹⁰⁴ Também parte desse caldo cultural, o grupo Ave Sangria ganhou maior visibilidade ao gravar disco em 1974 pela gravadora Continental.

Alguns desses artistas produziram trabalhos carregados de experimentalismos sonoros, envoltos em atmosfera lisérgica. Foi o caso do clássico LP de Lula Côrtes e Zé Ramalho, o *Paêbiru*, considerado como “a mais ambiciosa e fantástica incursão psicodélica da música brasileira”.¹⁰⁵ Já o grupo Ave Sangria desconstruía com seus roques os símbolos da tradição familiar, como no caso da música “Pirata”. “Não se iluda, minha calma não tem nada a ver/Sou bandido, sou sem alma e minto/Minha casa é o reino do mal/O meu pai é um animal/Minha mãe há muito que enlouqueceu/Só resta eu com a minha faca e a minha nau”.¹⁰⁶

Essa iconoclastia artística e cultural característica da contracultura esteve na base das criações do *U dy Grudy* piauiense. Rubem Gordinho, ao puxar os fios de sua memória sobre as maquinações iniciais para a feitura do evento disse o seguinte, “daí foi quando, já em 1973... final de 73... ou começo de 73, onde veio a história do *U dy grudy*, que foi uma gozação que o pessoal fez. O pessoal que eu falo é o Noronha, o Edmar, Galvão né? Acerca do movimento *underground* e a gente fez um aqui, uma gozação chamando *U dy grudy*. E nisso daí passaram várias pessoas”.¹⁰⁷ Sobre o que inspirou a escolha do nome, Edmar Oliveira falou,

*mas vamos ao U dy grudy. Uma curtição dos meninos de Recife, que era uma base forte daquele tempo, em cima do americanismo de underground e tinha sido adotado pelo Pasquim [...] Na época só se falava Underground, assim americanizado. Eu quis U dy grudy, como dizia Daniel Más. Daniel Más era um colunista social da Última Hora, no Rio, muito ácido e crítico da sociedade brasileira. Escreveu no Pasquim e ele sempre se referia a underground como udigrudi. Portanto, U dy grudy... como diz Daniel Más.*¹⁰⁸

¹⁰⁴ Para maiores detalhes sobre o *udigrudi* pernambucano ver LUNA, João Carlos de Oliveira. *O Udigrudi da perbambucália: história e música do Recife (1968-1976)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPE, Recife, 2010.

¹⁰⁵ Disponível em <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/24/agreste-psicodelico#imagem0>>. Acesso em 24 out. 2017.

¹⁰⁶ Música e letra disponível em <<https://www.letras.mus.br/ave-sangria/866193/>>. Acesso em 24 out. 2017.

¹⁰⁷ SOARES, Francisco Rubem Barbosa, *op. cit.*

¹⁰⁸ OLIVEIRA, Edmar de Sousa, *op. cit.*

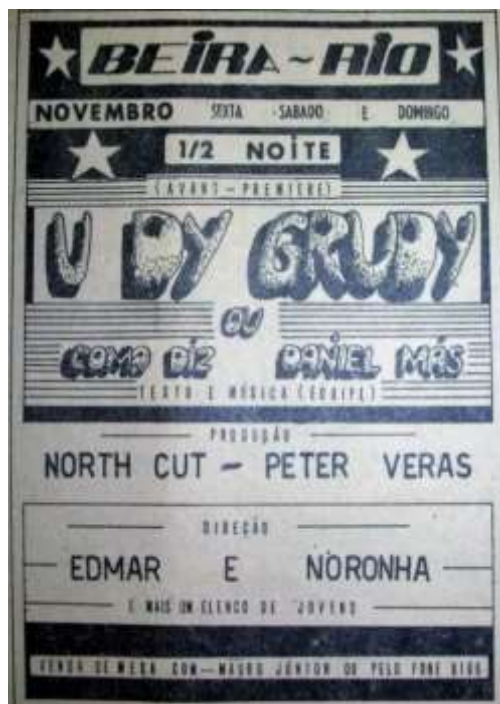


Figura 1: arte promocional do espetáculo piauiense. 23 nov.1973.

Ocorrido nos dias 23, 24 e 25 de novembro de 1973 numa das mais famosas e distintas churrascarias da cidade, a *Beira-Rio*, o espetáculo foi anunciado como o “primeiro show de boate montado no Piauí por gente da terra”.¹⁰⁹ Segundo Edmar Oliveira e Rubem Gordo, naquele tempo eram comuns nesses estabelecimentos haver um lugar reservado para esse tipo de evento. Gordo disse que “nessa época tinha o que? A do Zé Paulino, Beira Rio, como tinha outras na avenida Frei Serafim [...] Tinha uma churrascaria enorme. Não lembro o nome não. Avenida? E lá tinha a boate. [...] Então as churrascarias grandes mais famosas aqui tinham as boates”.¹¹⁰ Oliveira também se recordou desses espaços de sociabilidades, que à época eram uma alternativa comum para apresentação

de artistas antes da reinauguração do Theatro 4 de Setembro, “as churrascarias naquela época tinham sua boate. A da (churrascaria) Avenida também tinha. Assisti um show de (Luiz) Gonzaga lá e o entrevistei. A que fizemos, Churrascaria Beira Rio [...] tinha a sua”.¹¹¹

A novidade que o *Udy Grudy* introduziu no panorama criativo da cidade, um misto de interpretações musicais e performances lítero-teatrais, explicavam o porquê de o intitulem como sendo o “primeiro *show* de boate do Piauí” ou o “primeiro *show* montado no Piauí”.¹¹² Apesar do amadorismo, o espetáculo contou com uma equipe de mais de 10 pessoas, cada uma com sua função específica. A direção, por exemplo, mesmo aberta a improvisos performáticos, era assinada por Edmar Oliveira que também deu o pontapé inicial ao roteiro, este se tornando posteriormente uma criação coletiva. Disse Oliveira, “eu tinha na cabeça a concepção do espetáculo que queria (claro que depois virou um trabalho coletivo)”.¹¹³ A promoção no jornal

¹⁰⁹ Estréia hoje o 1º show de boate no Piauí. *O Dia*, Teresina, 23 nov. 1973, p. 2.

¹¹⁰ SOARES, Francisco Rubem Barbosa, *op. cit.*

¹¹¹ OLIVEIRA, Edmar de Sousa, *op. cit.* Cito aqui algumas fontes encontradas que também trazem a informação das churrascarias como espaços de apresentações musicais: Cantor da TV pernambucana hoje na churrascaria. *O Dia*, Teresina, 19 nov. 1970, p. 1, e “Rei do carimbó” está em Teresina. *O Dia*, Teresina, 21 set. 1974, p. 5, e Wilson Renato em Teresina com novo compacto. *O Dia*, Teresina, 28 e 29 dez. 1975, p. 15, e A cantora Núbia Lafayette... *O Estado*, Teresina, 5 ago. 1975, p. 2.

¹¹² Beira Rio estréia hoje 1º show de boate no Piauí. *O Dia*, Teresina, 23 nov. 1973, p. 2, e O primeiro show montado no Piauí volta a cartaz amanhã no Beira-Rio. *O Estado*, Teresina, 4 dez. 1973, p. 5.

¹¹³ OLIVEIRA, Edmar de Sousa, *op. cit.*

informou o desenrolar do roteiro do *show* de forma semelhante à época. “*U dy Grudy* [...] promete ser um espetáculo muito alegre, e muito descontraído, pois até mesmo a sua montagem vem obedecendo um esquema de liberdade de criação para os atores, que apenas recebem do diretor opções sobre o plano geral do espetáculo, ficando a cargo de cada um o desenvolvimento do personagem”.¹¹⁴

A produção foi de Antônio Noronha, responsável pela viabilização financeira, além de ter sido o operador de som. A maquiagem das personagens feita por Raimundinho Maravilha. Assis Davis, Rubem Gordo e Jacó os músicos. Pedro Veras e Pierre Baiano cantavam e recitavam poemas. Anna Miranda era a voz feminina no palco. Como figurantes participaram Regina Coeli e Nazaré. Na percussão Juarez, Brasil e Arimateia. O artista plástico e desenhista Arnaldo Albuquerque¹¹⁵, foi o responsável por dar a forma visual do *show*, tornando o cenário um dos seus protagonistas. “A cena transcorre num botequim, onde vão desfilando os mais variados tipos de gente com suas mágoas, alegrias, recalques e frustrações”.¹¹⁶ Tal descrição, presente em matéria jornalística sobre a apresentação, seguiu os mesmos contornos da recordação de Anna Miranda, “quando chegou o *U dy Grudy*... eu sei que aí eles me convidaram pra cantar no *show*. Tinha o Arnaldo que fez a decoração. Botou uma Nossa Senhora, um rádio lá no fundo. Era como se fosse um boteco. Tinha uma Nossa Senhora colorida. Era uma coisa kitsch. Foi na churrascaria do meu pai [...] A concepção do Arnaldo foi incrível [...] Tinha uns negócios pendurados, coloridos, fitas. Tão diferente, sabe? Tão regional e ao mesmo tempo tão moderno”.¹¹⁷

A cenografia descrita apresentou um quadro simbólico significativo. Fundia o profano e o sagrado numa mesma representação: a imagem de uma santa no interior de uma das zonas de prostituição mais famosas da cidade, os cabarés da rua Paissandu.¹¹⁸ Sobre isso, Rubem Gordo disse, “o Arnaldo Albuquerque que planejou o cenário e toda aquela história que era um

¹¹⁴ Beira Rio estréia hoje 1º show de boate no Piauí. *O Dia*, Teresina, 23 nov. 1973, p. 2.

¹¹⁵ Arnaldo Albuquerque nasceu na capital piauiense em 1952. Participou ativamente do cenário cultural da cidade durante os anos 1970. Como homem de artes visuais, transitava em vários domínios, como a produção de quadrinhos, cinema, artes plásticas e cenografia. Um estudo sobre parte de sua produção artística pode ser conferido em NOGUEIRA, Cícero de Brito. *Sem palavras: humor e cotidiano nas histórias em quadrinhos de Arnaldo Albuquerque*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2010.

¹¹⁶ Beira Rio estréia hoje 1º show de boate no Piauí. *O Dia*, Teresina, 23 nov. 1973, p. 2.

¹¹⁷ MIRANDA, Anna Lúcia de, *op. cit.*

¹¹⁸ Em estudo historiográfico sobre a prostituição em Teresina o historiador Bernardo Sá Filho assim se referiu a esse espaço, “o circuito do prazer erótico iniciava-se com a rua Paissandu e adjacências, a zona mais boêmia e mais estruturada, constituída dos cabarés mais famosos, clientes mais endinheirados e mulheres mais sedutoras”. SÁ FILHO, Bernardo Pereira de. *Cartografias do prazer: boemia e prostituição em Teresina (1930-1970)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPI, Teresina, 2006, p. 72.

cabaré [...] Aí fez na boate do Zé Paulino de Miranda, a Beira Rio. O pai da Anninha. Anninha Miranda [...] Nesse *show* participavam várias pessoas. Tinha umas que eram figurantes. Que não cantavam que eram as meninas no papel das prostitutas”.¹¹⁹ Edmar Oliveira, deu mais detalhes do cenário,

*Arnaldo fez um palco giratório que retratava um palco dos músicos e uma cena de cabaré da Paissandu [...] O que eu imaginei para o Arnaldo saiu muito melhor do que eu pensava. Uma mesa de cabaré, as meninas vestidas de belas putas, que as vezes, circulavam na plateia. Luz negra, globo giratório, cortinas transparentes, um ambiente diáfano que se integrava ao que diziam os cantores. Estes entravam de vários pontos do palco (e não tínhamos microfones sem fios). O espetáculo tinha dois atos com um intervalo ao meio.*¹²⁰

O espetáculo teve caráter evidentemente provocador. Levava para um ambiente de reconhecido prestígio social a representação de um espaço estigmatizado por essa mesma sociedade, onde muitos de seus varões, ironicamente clientes habitués, davam vazão a seus desejos reprimidos.¹²¹ Nesse sentido, o *U dy Grudy* dava a ver a representação de uma realidade, recriando artificialmente um universo publicamente proibido, porém tacitamente aceito e consumido. Expôs, subliminarmente, o teatro de aparências em seu próprio seio: uma famosa churrascaria na qual sua plateia era formada, principalmente, pelas “famílias de fino trato da cidade”.¹²²

Tal qual a tropicália fizera anos antes, o *show* por meio de sua irônica zombaria, “liquidificou” em seus procedimentos criativos uma das muitas faces das contradições da sociedade brasileira, incorporando-a não como mero efeito, mas como elemento de eficácia estética e crítica.¹²³ O escárnio à moral burguesa apareceu como mais um exemplo do espraiamento da política para além de seus espaços institucionais-partidários. Esses sujeitos

¹¹⁹ SOARES, Francisco Rubem Barbosa, *op. cit.*

¹²⁰ OLIVEIRA, Edmar de Sousa, *op. cit.*

¹²¹ Sá Filho assim enumerou a heterogeneidade dos frequentadores desses espaços: “São advogados, políticos, músicos, estudantes, funcionários públicos, professores, jornalistas, trabalhadores diversos e desocupados; pais de família e homens solteiros; jovens e adultos, casados e celibatários; os mais e os menos situados financeiramente que, cada um com sua singularidade, desejosos dos mais diversos tipos de prazer, vão tecendo uma identidade coletiva, de amantes da noite, imputando à zona o significado de território do prazer, onde é possível realizar suas fantasias e saciar seus desejos”. SÁ FILHO, Bernardo Pereira de, *op.cit.*, p.66.

¹²² O show da Beira-Rio. *O Estado*, Teresina, 7 dez. 1973, p. 6.

¹²³ Em estudo seminal sobre o tema, Celso Favaretto analisou as dimensões estéticas, políticas e midiáticas do tropicalismo que surgiu como uma revisão às propostas culturais em evidência nos anos 1960, sobretudo o discurso nacional-popular e sua visão apolínea da cultura. Para ele, principal marca da Tropicália foi incorporar as modernidades e os arcaísmos no seu processo criativo, entendidos como dados constitutivos e indissociáveis das identidades brasileiras. Ver FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

tomavam o poder num sentido amplo, praticando-o em relações sociais cujas teias eram também por eles traçadas.¹²⁴

Além da visualidade cênica, a *performance* foi outro elemento de destaque na proposta musical pretendida pelo grupo piauiense que mais uma vez travava diálogo com a tropicália. Caetano Veloso ao relatar os célebres *shows* na boate carioca *Sucata* no final dos anos 1960 deu uma dimensão da provocação presente nas suas apresentações, “eu usava o mesmo traje de plástico verde e negro das apresentações do TUCA – creio que Gil e os Mutantes mantinham o figurino – e levava às últimas consequências o comportamento de palco esboçado desde ‘Alegria, alegria’, estirando-me deitado no chão, plantando bananeira e enriquecendo o rebolado cubano-baiano do ‘É proibido proibir’”.¹²⁵

Entre as muitas contribuições da tropicália no panorama musical brasileiro, Santuza Cambraia Naves destacou que os aspectos imagéticos/perfomáticos foram essenciais em sua composição, sem os quais parte de suas músicas perderiam a potência de significados. Afirma Naves, “o Tropicalismo para ser entendido, requer não só a fruição dos discos e de suas capas igualmente conceituais – criadas por artistas como Rogério Duarte e Hélio Oiticica –, como também a análise de seus espetáculos”.¹²⁶ Nesse sentido, a pesquisadora Priscila Gomes atenta para o papel da *performance* como instrumento de resistência e crítica ao autoritarismo da sociedade brasileira personificado no regime militar. Segundo ela, após as experiências tropicalistas, o espectro de possibilidades criativas da canção popular ganhou maior amplitude ao também incorporar em sua linguagem elementos extramusicais. A análise da autora tomou como referencial o festival não competitivo realizado pela gravadora *Phonogram* em 1973 no qual a visualidade ganhara nova força nos contornos da canção popular no Brasil, no seu jogo de criação/consumo. Diz Gomes, “*Phono 73: o canto de um povo* se revelou como ocasião de síntese e entrecruzamento de tendências diversas da música brasileira, sobretudo, a distensão estética, a postura em palco, a ebulição que as *performances* podiam provocar, que causaram maior entusiasmo, enfim, a transmutação da arte em comportamento, uma ciência herdada das seminais experiências tropicalistas”.¹²⁷

¹²⁴ Cf. PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: Marcellino, Nelson C (org.). *Introdução às Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 2010.

¹²⁵ VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 304.

¹²⁶ NAVES, Santuza Cambraia, *op. cit.*, p. 96.

¹²⁷ CORREA, Priscila Gomes. Performance e resistência no Festival Phono 73. Disponível em <http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502795338_ARQUIVO_PerformanceeResistencianoFestiv alPhono73textocompletojulho2017.pdf>. Acesso em 15 nov. 2017.



Figura 2: Anna Miranda cantando no U Dy Grudy. Foto divulgada em coluna social. O Estado 29 nov. 1973

Para Paul Zumthor, a comunicação entre autores e espectadores é condição central para o acontecimento da *performance*.¹²⁸ Na experiência piauiense do *U Dy Grudy* ficou evidente o uso desses artifícios performáticos como uma forma de passar os seus recados aos espectadores não só por meio de palavras. É o que se pode depreender, por exemplo, da fala de Anna Miranda ao relembrar trechos de sua apresentação no espetáculo,

*já tinha aquela necessidade de transgressão. Já tinha essa noção de querer mexer com o que tava muito certinho. Então eu botei aquele cabelo da Gal, aquela roupa bem curta e aquele cabelão, o rosto todo pintado de branco. Papai quando viu, “meu deus do céu!”. Aí fui cantar. Cantava uma música da Bethânia que dizia: “ele é casado, eu sou a outra na vida dele...” aí eu saía caminhando pelas mesas cantando essa música. Eu soube que depois teve problemas que algumas pessoas se incomodaram com a minha performance. “Nossa! Mais um motivo pra eu continuar fazendo!”.*¹²⁹

A cena descrita demonstrou bem o desejo de causar estranhamento ou mesmo constrangimento sobre valores socialmente dominantes e normatizadores de comportamentos. A lembrança do espanto do pai dá uma dimensão disso. Como Anna Miranda, a filha de um conhecido e respeitado comerciante da cidade, poderia em trajes provocantes, com maquiagem carregada e passeando por entre as mesas de um bar imaginário, cantar as desventuras de um amor proibido? E ainda por cima cantava o deboche sobre a figura núcleo do seio familiar nos versos finais presentes na canção citada acima, “não tenho lar/ trago o coração ferido/ mas tenho muito mais classe/ do que quem não soube prender o marido”.¹³⁰

A escolha de uma música que apresentava a versão da amante não como figura marginal destruidora de lares, mas como protagonista dotada de sentimentos e dignidade, parece estar atenuada com o papel que os desejos dissonantes das mulheres passaram a ocupar na música brasileira à época. Adalberto Paranhos ao analisar certas representações femininas consideradas desviantes na canção popular dos anos 1970, especificamente relacionada à sexualidade homossexual, chama a atenção para o fato de que as transformações sociais ocorridas em anos

¹²⁸ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

¹²⁹ MIRANDA, Anna Lúcia de, *op. cit.*

¹³⁰ Disponível em <www.letras.mus.br/maria-bethania/1237498/>. Acesso em 20 nov. 2017. Nesse mesmo endereço eletrônico podemos encontrar um vídeo em que Maria Bethânia interpreta essa canção no espetáculo “Drama 3º ato”, de 1973. A música é uma composição do jornalista, compositor e boêmio Ricardo Galeno.



Figura 3-Pierre Baiano cantando acompanhado de Assis Davis no U Dy Grudy. O Dia 23 nov. 1973

anteriores consolidaram algumas agendas de minorias que passaram a avançar no espaço público, tendo na música popular um dos principais canais de expressão de seus anseios. Paranhos diz, “o direito à liberdade dos usos do próprio corpo e de expressão visual ocupou, pelo menos desde a década de 1960, a agenda de debates

políticos, no sentido *lato* da expressão. Em tempos de feminismos, contracultura e androginia, dilatava-se o espaço para o tratamentos de temas considerados tabus”.¹³¹

Ganhava terreno na canção popular a politização do cotidiano contra as amarras do conservadorismo comportamental. A música traduzia vivências que se contrapunham às racionalizações que projetavam a vida em modelos estanques. Sobretudo entre as parcelas jovens, moldadas em dois estereótipos representados ou no engajamento político no sentido mais tradicional, ou em práticas que replicavam valores baseados na família, no bom mocismo dos rapazes e no recato das moças.¹³² A experiência musical piauiense se constituiu num dos alto-falantes que propagavam possibilidades de existência alternativas que irrompiam nos cotidianos das cidades brasileiras, desalinhadas com os discursos que buscavam disciplinar condutas e projetos de vida. Foi contra esse estado de coisas que o Eu poético do *hit* de Rubem Gordo, “Passeio na floresta”, se colocou. A mensagem da música, que esteve presente no repertório do *U Dy Grudy*, caminhou na contramão de valores instituídos, sem negar totalmente, no entanto, algumas marcas das modernas sociedades urbanas. Segue a sua letra,

*Eu vou embora daqui, do Piauí
Eu vou morar no alto de um Edifício
Sem ter compromisso
Não importa que eu morra atropelado ou assassinado
Lá no edifício sem ter compromisso
Mas dizem que pra Todo Ser feliz
É preciso viver no mato*

¹³¹ PARANHOS, Adalberto. À flor da pele, *op. cit.*, p. 7.

¹³² Teresinha Queiroz elabora uma espécie de classificação didática de algumas subjetividades da juventude brasileira dos anos 1960 facilmente identificáveis: o modo feliz; o modo político militante; o modo hippie; o modo familiar. Ver QUEIROZ, Teresinha. *Do singular ao plural*. Recife: Edições Bagaço, 2006, esp. cap. Juventude anos 60 no Brasil: modos e modas.

*E eu não sei o quê que eu faço
Pra ter mato fácil lá no edifício
Isso não é tão difícil no meu Edifício
Não é tão difícil isso no meu Edifício
Eu mato lá no Edifício, eu moro lá no Edifício
Morrer lá no Edifício não é tão difícil isso no meu
Edifício
Eu gosto mesmo é da cidade
Das loucuras, dos barulhos de lá
Não importa que eu morra atropelado ou assassinado
Lá no meu Edifício sem ter compromisso
E a Mundeira é macumbeira
Negra velha de Timom
Todo mundo sabe disso
Que a Mundeira é macumbeira negra velha de Timom¹³³*

Segundo Rubem Gordo, Mundeira era proprietária de uma barraca de “comes” e “bebes” na margem maranhense do rio Parnaíba, na cidade de Timon, vizinha à capital piauiense. Chamado de Araçá Azul, o estabelecimento era frequentado pelos mesmos *habitués* que transitavam na casa do Doutor Noronha, a turma interessada em cultura e artes em geral. Como personagem da música, Mundeira foi referenciada nos versos finais da letra a partir de elementos comumente associados à religiosidade de matriz africana. A macumba – instrumento musical percussivo utilizado em ritos religiosos cujo nome passou a designar também práticas de magia malvistas pelo conservadorismo cristão – aparecia como dado dos arcaísmos brasileiros integrado e vivenciado juntamente aos barulhos, concreto e asfalto da modernidade urbana, sobretudo a que começava a ser vivida em Teresina na década de 1970. A aparição abrupta de Mundeira e sua “macumba” na canção realizava uma quebra de sentido na coerência temática da letra. Apresentava a contradição do discurso do progresso alardeado pelos poderes públicos brasileiros da época. Ao lado de uma organização racionalizante do espaço rumo ao progresso civilizacional convivia o fragmento desse Brasil profundo que desafiava (e ainda desafia) qualquer esforço de ordenamento lógico frente a uma realidade tão complexa, que era absorvida na poética da letra não como um problema, mas como uma apropriação a mais de elementos culturais que desafiavam certa moral vigente, sobretudo a católica, numa “curtição” “sem ter compromisso” em cima os valores dominantes de sua época.

¹³³ Única letra de canção piauiense que consegui encontrar do *UDy Grudy*. Quem me disponibilizou foi seu próprio autor em conversas virtuais posteriores à entrevista que ele concedeu para este trabalho. A música não possui registro fonográfico. Rubem Soares lançou em 2016 juntamente com sua filha o CD *Amanda canta Rubem Gordim*, reunindo algumas composições de sua trajetória musical, mas *Passeio na Floresta* não foi incluída.

Mesmo em meio a um acelerado processo de modernização, no qual Teresina encarnava sua ponta de lança, o Piauí ainda não representava nos versos da canção o *loci* do desejo onde se poderia experimentar o burburinho das grandes cidades, em sua violência automobilística, criminal ou na vertigem de seus arranha-céus. O sujeito da música, no entanto, não parecia almejar a diligência ou a celeridade típica desses ambientes no intuito de alcançar distinção social ou posições de destaque no mundo do trabalho. Queria, por outro lado, o descompromisso do tempo que ele matava e que também o consumia. O único refúgio bucólico que aceitava era o do “mato” facilmente encontrado em seu edifício imaginário, numa menção ao consumo de maconha, psicotrópico conhecido por estados de alteração relacionados a tranquilidade e calma.

Estes temas levantados na composição do jovem Rubem Gordo encontram ressonância naquilo que o historiador Edwar de Alencar Castelo Branco reflete sobre a filosofia *drop out* dos anos 1960, do corpo-transbunde-libertário que buscava, por outras vias, a redefinição das formas de ser e estar no mundo,

os anos sessenta, então, assistirão ao surgimento de um novo modo de vida – subterrâneo ou underground, como se dizia no período – cujo centro será a filosofia do drop out. Cair fora é a palavra de ordem de vastos setores da juventude nos anos sessenta: escapar das identidades, andando na contramão do progresso e fazendo um retorno à natureza. Um retorno que se fazia não exatamente no sentido de sair das cidades, mas, antes, no sentido de redefinir a pólis e, portanto, aquilo que é próprio dela – a política.¹³⁴

“Passeio na floresta” encarnou esse *ethos* descrito por Castelo Branco, em sintonia com as transformações importantes ocorridas anos antes no universo da política que, como dito anteriormente, passara a integrar também as dimensões do comportamento e do cotidiano em sua agenda. Incorporação essa que sob o ponto de vista da esquerda engajada era vista como alheia aos reais problemas sociais brasileiros e apenas preocupada com a “farra”, a “curtição” e a despolitização da vida.¹³⁵

Não percebiam tais críticos, no entanto, o verdadeiro alvo desses grupos: uma economia moral que já não dava mais conta das novas necessidades e desejos que então emergiam no cardápio cultural daqueles anos, nem sempre alinhados às normatização da sexualidade, do trabalho ou do engajamento político. Uma fala de Edmar Oliveira sobre a *performance* da canção de Gordo no *U Dy Grudy* é lapidar nesse sentido, “o Rubem Gordim cantava “Edifício ”

¹³⁴ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria*, op. cit., p. 73.

¹³⁵ Sobre a dimensão desbundada e/ou marginal na música popular brasileira ver DINIZ, Sheila Castro, op. cit.

(‘eu não sei o que que eu faço pra ter mato fácil no meu edifício’) e era uma ovação dos caretas (risos)”.¹³⁶ A ovação, claramente tomada como troféu, reforçava ainda mais o deboche da música contra o que se considerava a caretice castradora de outras possibilidades de existência social. E aqui cabe dizer tanto em seu flanco à direita quanto à esquerda, no que se refere ao debate ideológico tradicional do período.

Outro exemplo do receituário contracultural-tropicalista seguido pelo *U Dy Grudy* pôde ser visto num texto lançado em jornal para a divulgação da segunda temporada de apresentações do *show*.¹³⁷ No escrito, espécie de roteiro-apresentação do que tinha sido o espetáculo e do que poderia se esperar de sua nova temporada, delineou-se sua concepção, deixando explícita, entre outras coisas, a postura autocrítica do grupo em relação à canção popular brasileira.

Roberto Carlos está cantando nas paradas de sucesso 'o show já terminou'. Mas a realidade é que o show que está sendo levado na buate do Beira-Rio está começando agora. E a todo vapor.

Nele os atores-cantores interpretam o momento musical, meio geléia geral, da música popular brasileira.

Neste show palco e platéia se confundem. Não existe divisão entre uns e outros. É um pouco assim como se todos estivessem em casa participando do dia a dia das mensagens musicais e publicitárias das emissoras de rádio, entrando direto no consumo da roda-viva das canções

De repente alguém liga o aparelho sanitário da sala de jantar e dele sai um hino bebum dos velhos tempos que não voltam mais da biritá e da fossa pré-bossa nova. Tanto se pode ouvir 'ninguém me ama' quanto outra daquelas canções de fossa popular inspiradas no sentimentalismo trágico ou na emotividade fácil dos autores intérpretes e ouvintes

Mas o show do Beira-Rio não registra apenas a fossa papai-mamãe dos coroas. Agora tem também a fossa da empregadinha. Neste momento apresentador anuncia: “Atenção senhores, o romantismo doméstico invadiu o quarto da babá”. Em outras palavras: enquanto a doméstica fica sonhando com o céu, os Odair José da vida vão continuar fazendo a cama deles aqui mesmo.

Felizmente nem tudo é águacomaçucar na música popular brasileira. E o show continua mostrando as tendências tropicais do som nacional com a agressividade festiva de Erasmo Carlos: “você quer brigar, pode vir quente que estou fervendo” passando pelo desafio lírico do beautiful people nativo: “tente usar a roupa que estou usando, tente me amar como estou lhe amando” de Luis Melodia. Em seguida vem a advertência de Walter Franco: “qui é qui tem nessa cabeça irmão, olha qui ela pode explodir ou não”.

¹³⁶ OLIVEIRA, Edmar de Sousa, *op. cit.*

¹³⁷ Devido ao sucesso inesperado da estreia, o *show* voltou a se apresentar pouco mais de uma semana depois. Ver O primeiro show montado no Piauí volta a cartaz amanhã na Beira Rio. *O Estado*, Teresina, 4 dez. 1973, p.5.

O SHOW do Beira-Rio é isso aí e muito mais: uma montagem criativa de canções para todas as pessoas de bom gosto e para todas as pessoas de bom gosto e para as famílias de fino trato da cidade irem ver.

*Toque: somente até domingo.*¹³⁸

A apropriação do título da música de Roberto Carlos no início do texto tinha relação com um discurso no qual a música popular brasileira estaria em crise, distante da realidade criativa e efervescente da década de sessenta, cuja sombra histórica eclipsava a produção dos anos 1970. Sobre isso a jornalista Ana Maria Bahiana escreveu, “em resumo, estávamos no sem pulo entre uma década lotada de promessas inebriantes e graves decepções e um futuro completamente nebuloso”.¹³⁹ O historiador Marcos Napolitano ao fazer uma periodização dessa década, classificou a produção situada entre os anos 1969 e 1974 de “canção do anos de chumbo”, marcada pelo cerco intenso da censura contra os subversivos da cultura, sendo a música popular objeto de vigilância constante.¹⁴⁰ O musicólogo José Miguel Wisnick, por sua vez, afirmou que a censura marcou profundamente esse momento ao impor graves limites para a música popular brasileira, superados apenas pelo que ele chamou de “rede de recados” críticos à ditadura, em mensagens implícitas nas canções, muitas vezes ininteligíveis para os agentes do poder autoritário.¹⁴¹

Apesar das barreiras impostas pelo governo brasileiro à criação artística e seu corolário, a suposta crise na música popular brasileira, a realidade piauiense se encontrava em outra sintonia, principalmente no que diz respeito aos seus processos criativos. Estes indicavam outros horizontes para além do discurso sobre o sufocamento cultural nos anos 1970. O texto acima afirmava que o *U Dy Grudy* movimentava canção popular “a todo vapor”, em trilhos distintos daqueles das paradas de sucesso e dos circuitos hegemônicos da cultura nacional.

O espetáculo se definiu nesse texto como uma “geleia geral”, em alusão à tropicália e ao poeta Torquato Neto. Afinado por esse diapasão, entendia a cultura como um mosaico, no qual se mesclavam em seu repertório tendências musicais como o samba-canção, o “brega”, o iê, iê, iê e a nova geração de intérpretes e compositores que surgia e começava a ganhar

¹³⁸ O *show* da Beira-Rio. *O Estado*, Teresina, 7 dez. 1973, p.6.

¹³⁹ BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, p. 49. A citação faz parte de uma coletânea que reúne vários textos da autora sobre música popular escritos na década de 1970.

¹⁴⁰ Ver NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982), *op. cit.*, e NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004.

¹⁴¹ WISNICK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

expressão na música popular. Apesar da adoção do procedimento de mistura cultural, herança tropicalista, era evidente no escrito citado a hierarquização do gosto na construção do enredo da sua narrativa. A imagem do vaso sanitário – objeto cuja função é eliminar urina e fezes, indesejáveis excrementos humanos – devolvendo em forma de música os dejetos que lhe cabia receber, evidenciava bem o lugar ocupado pelo que o texto chamou, na sua escala de qualidade musical, de obsoletos sambas-canções pré-bossa nova dos “corôas.”

Metáfora do rádio na sala de jantar, o aparelho sanitário era a representação crítica da massificação cultural realizada por esse meio de comunicação, cujas temáticas melodramáticas da década de 1950 apareceram repaginadas pela chamada música cafona, personificada em um de seus maiores ícones, Odair José.¹⁴² A puerilidade sentimental atribuída a esse tipo de canção, associada a uma audiência localizada nos segmentos sociais menos favorecidos economicamente, encarnados no texto nas figuras da empregada doméstica e do quarto da babá, sugeriam a cena de um Brasil considerado infantilizado e arcaico, emergido da vinheta de abertura do *U Dy Grudy*, retirada do programa radiofônico bastante popular no Piauí, *Seu gosto na berlinda*.

Apresentado por Roque Moreira¹⁴³, o programa notabilizou-se por tocar em sua frequência artistas como Waldick Soriano, Lindomar Castilho, Bartô Galeno etc. Mas sua grande popularidade adveio também da interatividade com seu público ouvinte que tinha seus recados anunciados para parentes e amigos espalhados pelo interior do Piauí, Ceará, Maranhão e Pará. Neles podiam se ouvir mensagens do tipo, “atenção, Lagoa do Barro, município de José de Freitas, este aviso é para o seu Mundico Fulô. Seu filho, Raimundinho Fulô, manda avisar que chegará no dia 12 de março, na parte da tarde. Pede que o Chiquinho espere na casa do seu Bené com os cavalos”.¹⁴⁴

¹⁴² Paulo César de Araújo ao analisar esse segmento musical apresenta de forma geral três vertentes identificadas sob o rótulo cafona, que somente na década de 1980 passa a ser denominada como brega: o bolero, o “sambão-joia” e as baladas românticas. Ver ARAÚJO, Paulo César de. *op. cit.*

¹⁴³ Cearense de Camocim nasceu em 7 de junho de 1935. Seu programa era veiculado na rádio Pioneira, onde começou a trabalhar no setor administrativo, tornando-se posteriormente radialista. Faleceu em Teresina em 1994. Ver ANDRADE, José Maria Vieira de. Rádio Pioneira de Teresina: “a emissora que não para”. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do, e SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. *Encruzilhadas da história: rádio e memória*. Recife: bagaço, 2006, e MOURA Elaine de, e OLIVEIRA Susana de, e VERNIERI Sâmia. Roque Moreira em *Seu Gosto na Berlinda*: aspectos do programa do maior *disc jockey* popular piauiense. 2011. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R28-0525-1.pdf>>. Acesso em 10 dez. 2017.

¹⁴⁴ A citação é uma transcrição de um arquivo sonoro da rádio Pioneira, empresa onde o programa era transmitido e foi retirada de REDUSINO, José de Jesus. Roque Moreira e *Seu gosto na Berlinda*: uma análise da cultura popular na rádio Pioneira de Teresina no período de 1970-1990. 2017. Disponível em

A citação de *Seu gosto na berlinda*, bem como a descrição de seu público consumidor funcionava como efeito estético do *U Dy Grudy*, que contrastava as dimensões do arcaico com o moderno na sociedade e cultura brasileira. Tal contraste se estabelecia na cena descrita no texto sobre o espetáculo com o ouvinte buscando sintonizar o rádio na melhor programação musical. Ele enfim encontrava a sonoridade urbana, em canções que remetiam ao dado contemporâneo, para se amalgamar às “reliquias do Brasil”. No *rock* tupiniquim do tremendão Erasmo Carlos, no “novo canto” do Pérola Negra Luiz Melodia, ou nos experimentalismos de linguagem musical na “Cabeça” de Walter Franco. Todas essas referências surgiam em contraponto ao universo de *Seu gosto na berlinda* para constituir a face fragmentária e descontínua da cultura brasileira.

O texto deixou evidente o diálogo com os procedimentos tropicalistas. Atentar para essa relação é importante porque esse período da canção no Brasil representou um momento em que a música popular já se consolidara como expressão de reconhecimento artístico e espaço privilegiado para se discutir as questões culturais nacionais. Tal qual a tropicália surgia do desejo de atualização do país, o *U dy Grudy* afinava suas práticas nessa forma de ver o político e o cultural na realidade da cidade. Utilizaram o tom dessacralizador de uma visão apolínea da cultura. Incorporaram elementos plásticos e performático em seu vocabulário musical. Abusaram da ironia e do humor como recursos críticos à moral conservadora. Empregaram o sincretismo e a justaposição de fragmentos culturais. Por fim, incorporaram o cafonismo para acentuar a realidade múltipla e estilhaçada do subdesenvolvimento urbano brasileiro para evidenciar suas contradições. Elementos presentes na montagem do espetáculo que buscou desmistificar valores culturais dominantes assentados na tradição.¹⁴⁵

Em que pese o repertório do *show* ter sido feito em sua grande maioria por composições de artistas já consagrados no cancioneiro brasileiro, o que importa é perceber esses atores sociais tomando a canção como vetor para pôr em causa a cultura e a sociedade de seu tempo. Entenderam essa forma de fazer arte como um instrumento privilegiado de expressão estética e eficácia crítica. Daí porque a importância do espetáculo como um acontecimento chave no sentido de perceber a emergência de condições propícias para florescer uma música popular no

<https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1488745925_ARQUIVO_ARTIGOSEUGOSTONABERLI_NDAPARASIMPOSIO_TEMATICO_DE_HISTORIA.pdf>. Acesso em 10 dez. 2017.

¹⁴⁵ Tomei como referência para esta análise FAVARETTO, Celso, *op. cit.*

Piauí nos termos propostos por este trabalho. O *U Dy Grudy* foi o prelúdio do que veio a ser produzido posteriormente, mas que agora ousava criar a partir de suas demandas próprias.

***Nortristeresina* e *Showpiauí*: coletividade musical nos primeiros passos da moderna canção popular piauiense**

No dia 19 de novembro de 2015 aconteceu o lançamento do CD *Nortristeresina* no café literário Genú Moraes nas dependências do Theatro 4 de Setembro. Um dos os meios de comunicação que deu repercussão ao evento classificou o trabalho como “uma viagem no tempo, um resgate da cultura e arte da música popular brasileira, de tradição composicional e atitude artística piauiense”.¹⁴⁶ Viriato Campelo¹⁴⁷, um dos idealizadores desse projeto, disse em portal de internet que noticiou o acontecimento, “nós temos 40 anos de trabalho artístico, sem falar que o movimento que se iniciou dentro de universidade influenciou outros compositores e artistas que foram aparecendo depois da gente”.¹⁴⁸ Ele se referia ao Movimento de Integração Artístico Universitário (Miau), grupo vinculado ao Setor de Artes da UFPI e responsável pela elaboração do espetáculo homenageado pelo *compact disc*.

O CD *Nortristeresina* buscou marcar o lugar de um grupo de artistas nas representações sobre o passado musical teresinense. Em seu texto de abertura, situado no encarte, isso ficou evidente, “não podemos deixar de dizer que iniciávamos um novo tempo de se fazer arte em Teresina, a exemplo do que aconteceu em outras cidades brasileiras, dando início ao que observamos hoje, em cada estado com uma produção artística própria”.¹⁴⁹ Escrito por Viriato Campelo, essa pequena narrativa faz uma rápida contextualização histórica no intuito de atribuir importância simbólica ao espetáculo *Nortristeresina*, de 1974, em pelo menos dois aspectos: o de ter sido uma das vozes dissonantes no espectro cultural brasileiro em meio a uma realidade social autoritária – o Brasil da ditadura militar – e o de fundar as bases autóctones para as práticas e produções da canção popular no Piauí.

¹⁴⁶ Disponível em <<https://www.portalaz.com.br/noticia/arte-e-cultura/355207/grupo-de-artistas-lanca-cd-nortristeresina>>. Acesso em 23 jan. 2018.

¹⁴⁷ Viriato Campelo é médico, escritor e produtor cultural de longa militância no Piauí. Além de ser um dos idealizadores do CD *Nortristeresina* também possui parcerias musicais com conhecidos compositores piauienses. Entre as produções de Campelo cito o CD *Viriato Campelo em canções*, o livro *Saúde pública no Piauí (1941-1991)* e o espetáculo do intérprete Rubens Lima gravado em CD e DVD.

¹⁴⁸ Disponível em <<http://www.ufpi.br/ultimas-noticias-ufpi/9580-lan%C3%A7amento-do-cd-nortristeresina>>. Acesso em 23 jan. 2018.

¹⁴⁹ CAMPELO, Viriato. Encarte *Nortristeresina*. Teresina. s/d. 1 CD.



Figura 4- Apresentação II Festival Universitário. Na imagem estão as irmãs Laureni e Laurenice França e Rubens Lima. Disponível em <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10204439700346449&set=pb.1649687360.-2207520000.1521740916.&type=3&theater>>.

O *Nortristeresina* nasceu do II Festival de Música Popular da UFPI, ocorrido em 1974, como parte das atividades da Jornada Universitária. Diferentemente da edição anterior, esse festival contou com um número bem maior de participantes. O músico e compositor Geraldo Brito assim o recordou, “o de setenta e quatro (festival) foi o ano que eu entrei na universidade. Eu já entrei com gás.

Pá! Entrei! Setenta e quatro foi quando apareceu todo mundo: Lázaro, Laurenice, Laureni, eu, Viriato, Paulo Batista, Evaldo Batista, Fred Maia que é um poeta participou dele. Quem mais...? Rubens Lima. Esse parece que todo mundo tava esperando só aquele momento”.¹⁵⁰

O grande número de participantes nesse evento, estimulados pelo processo de intensas trocas de informação ocorridas em todo território nacional no contexto brasileiro de massificação cultural dos anos 1970 – por meios de comunicação como a TV, o rádio e a indústria fonográfica que os inspirava a não serem apenas consumidores passivos, mas também a se tornem sujeitos ativos em seu espaço – teve nesse festival universitário lugar para desaguar suas expressões e talentos artísticos. Essa efervescência apontada por Brito também esteve presente na fala da cantora Laurenice França¹⁵¹,

foi um festival em 1974 no teatro de Arena. Era um festival da Universidade Federal. Só gente boa. Tinha Rubens Lima. Foi onde eu conheci o Geraldo. Cruz Neto veio depois. O Paulo Batista participou. Eu fiquei em segundo lugar, a nossa música ficou em segundo lugar [...]. E meu vocal era o Rubens Lima e Laureni França que é minha irmã. Eu tenho essa foto. Foi bacana! Foi uma receptividade maravilhosa. Esse festival teve muita gente boa. Era Assis Davis, um violonista maravilhoso[...] Grande violonista e grande guitarrista. Tava no festival também. Então todos nós fomos classificados nesse festival [...] O Rubens ficou com o melhor intérprete, que era uma música... não sei se tu já ouviu o Nortristeresina? “Determinação”. “O que me falta...” é uma música muito forte! Acho que ninguém batia aquilo ali não!

¹⁵⁰ BRITO, Geraldo Carvalho de, *op. cit.*

¹⁵¹ Laurenice França de Noronha Pessoa nasceu em 2 de novembro de 1955 em São Caetano do Sul, São Paulo. Filha de paraibanos, ainda muito jovem se mudou para Teresina. Funcionária pública formada em Educação Artística, adentrou o mundo musical como intérprete no II Festival Universitário da UFPI. Participou também do *Nortristeresina* e do Grupo Calçada. Em carreira solo, realizou vários shows em Teresina e outras cidades.

*Mas pra mim foi muito bom. Foi a primeira vez que eu fui pra um palco. Foi bacana demais!*¹⁵²

O “nós” referido por França foi o grupo que se organizou para montar um espetáculo com as canções que concorreram no festival. A música “Determinação”, por exemplo, era uma composição de Rubens Lima¹⁵³ em parceria com Assis Davis, ambos idealizadores do *Nortristeresina*. Em entrevista a um jornal local Lima disse, “eu organizei em 74 um *show* de música que participou do *show* universitário de Londrina no Paraná. Convidei na época todas as 10 primeiras colocadas (do festival). A gente fez um *show* chamado *Nortristeresina*”.¹⁵⁴ Sobre isso Viriato Campelo recordou,

*então o Rubens Lima que era na frente na faculdade de medicina me procurou e sugeriu que nós deveríamos nos juntar pra fazer um espetáculo. Porque na época recebemos um convite de Londrina. Ia ter um festival nacional de arte só de universitários. Aí o professor Camilo disponibilizou o ônibus. O professor Terraza que era o coordenador de artes da universidade abraçou a ideia desde o início e nós chamamos o Pierre Baiano para nos assessorar em alguns aspectos cênicos. Então, nós fizemos um espetáculo só com autores de músicas piauienses.*¹⁵⁵

O convite para Londrina partiu dos contatos do artista plástico piauiense Paolo Di Lima, após realizar uma exposição na cidade paranaense, como assinalou Geraldo Brito,

*o Paolo di Lima era um escultor. Tinha uns trabalhos e na época tinha uma exposição em Londrina e ele foi fazer a exposição lá. Ele foi mais ou menos no primeiro semestre e no segundo ia rolar o festival aberto de Londrina que era muito famoso. Disseram “olha, vai rolar esse festival! Comunica lá! Traz um show” e tal. Aí ele chegou com a ideia. Tudo isso tava em sintonia. Os meninos já tavam fazendo isso aí e disseram “ah! Vamos fazer, porque a gente vai e participa do festival!”*¹⁵⁶

¹⁵² PESSOA, Laurenice França de Noronha. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2015.

¹⁵³ Rubens Lima foi psiquiatra e psicoterapeuta. Além de intérprete também trabalhou com o teatro, escrevendo a peça “Mate-me com teus beijos.” Idealizador do espetáculo *Nortristeresina*, Lima cantou nas noites de Teresina e em seu último trabalho musical reeditou seu famoso show de 1992, no qual interpretava as canções do compositor e músico norte-americano Cole Porter. Faleceu em Teresina em 2016 aos 64 anos.

¹⁵⁴ Um terapeuta que canta. *O Dia*, Teresina, 20 ago. 1989, p. 11.

¹⁵⁵ A citação está presente numa entrevista de Viriato Campelo a um programa de televisão local, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=f4LGHozhX_k>. Acesso em 5 fev. 2016.

¹⁵⁶ BRITO, Geraldo Carvalho de, *op. cit.*



Figura 5-Imagem de divulgação do Nortristeresina.
O Dia 25 jan. 1975

Reunido em torno do Setor de Artes da UFPI sob o nome de Movimento de Integração Artístico Universitário (Miau), o grupo que organizou o espetáculo teve aproximadamente dezesseis pessoas entre elenco e equipe. O Miau seguia os princípios que norteavam o departamento de ensino que o abrigava: o fomento de uma cultura artística no campus

universitário. Sobre ele se noticiou, “o *show Nortristeresina*, além de ser um trabalho feito pelos alunos da Universidade Federal do Piauí, do Setor de Artes, tem ainda um outro mérito: unir alunos dos mais diversos cursos [...] cada um desses alunos – e até não alunos – tem um papel importante no *show*”.¹⁵⁷

Entre os “não alunos” destaco Assis Davis, que só ingressaria na universidade anos mais tarde. Em entrevista a um jornal de Teresina, esse músico e compositor se referiu ao Setor de Artes, dirigido pelo maestro Emílio Terraza, como um importante espaço de pesquisa, sobretudo em relação à música, “estou pesquisando juntamente com o pessoal da Fufpi, sob a orientação do professor Terraza e acredito que poderemos chegar a bons resultados. Há muita coisa a ser descoberta, é questão de paciência e pesquisa. Ou como diz Paulinho da Viola: as coisas estão no mundo só que é preciso aprender”.¹⁵⁸

Essa entrevista foi muito representativa do clima da época, do anseio de parcela da juventude teresinense em dialogar com o universo cultural brasileiro. Nela, Davis continuou a estabelecer tal interlocução ao criticar o mercado cultural nacional, “o que está ocorrendo é a divulgação excessiva da música comercial estrangeira, em detrimento de boas composições de alguns artistas brasileiros. Não se pode negar a qualidade das músicas de Caetano e Gil, artistas preocupados com o que há de mais moderno em termos de criação artística. Poderíamos citar ainda Chico Buarque que evoluiu assombrosamente, consciente do papel que cabe ao artista no mundo contemporâneo”.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Universitários encerram festival no sul. *O Estado*, Teresina, 6 dez. 1974, p. 12.

¹⁵⁸ Assis Davis: é preciso aprender. *O Estado*, Teresina, 14 e 15 jul. 1974.

¹⁵⁹ *Idem, ibidem*.

A menção a Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, artistas de destaque no cenário musical brasileiro por inserirem um profundo horizonte crítico na canção, assinalava em Davis a consciência do papel que a música popular assumia no debate público como instrumento de atuação política. Ele juntamente com Rubens Lima, dois dos mentores do *Nortristeresina*, imprimiram ao roteiro do *show* essa postura questionadora, bebida nas fontes de tais referências musicais articuladas às leituras que tratavam de temas que iam desde a política tradicional à crítica de costumes, como observou Geraldo Brito, “o Rubens sempre foi antenado. Todo mundo, aliás. Mas ele se ligava muito na leitura do *Pasquim*. Daqueles jornais, *Verbo Encantado*, da época [...] Aí veio a calhar, porque ele tava com um pensamento em cima das poesias que ele tinha lido. Luis Carlos Maciel, Chacal. Tudo saía no *Pasquim*. Poetas que não tinham nome ainda. Ele reuniu todos. Chamou o Assis Davis [...] Juntos eles, bebendo, chegaram à conclusão de fazer esse negócio”.¹⁶⁰

As informações contidas nos jornais da época e no encarte do CD *Nortristeresina* enumeraram os seguintes poetas recitados no repertório do espetáculo: Chacal, Luis Carlos Maciel, Jorge Salomão, Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Torquato Neto e Menezes de Moraes.¹⁶¹ Os escritos desses autores eram recitados intercalados às músicas, formando o todo da apresentação que era dividida em quatorze atos. As canções e os compositores foram “Determinação” (Assis Davis e Rubens Lima), “Eu corro perigo” (Edmar Oliveira), “Presença de agora” (Viriato Campelo, Chico Jornalista e Geraldo Brito), “Terra queimada” (Paulo Batista), “Viola de arame farpado” (Geraldo Brito e Albert Piauí), “Neurose” (Evaldo Passos), “No mal que minha vó falava” (Edmar Oliveira), “João da Cruz” (Pierre Baiano) e “Clave de Sol” (Assis Davis). Segundo Pierre Baiano, integrante do elenco e responsável pela direção de cena, buscava-se mesclar elementos folclóricos piauienses à representações cênicas alusivas à paisagem urbana de Teresina. Disse ele, “*Nortristeresina* é

¹⁶⁰ BRITO, Geraldo Carvalho de, *op. cit.*

¹⁶¹ MORAIS, Meneses de. *Nortristeresina* ou um ensaio ao fantástico. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 11 dez. 1974 p. 9, e Universitários encerram festival no sul. *O Estado*, Teresina, 6 dez. 1974, p. 12. Entre os poemas e textos interpretados cito alguns: Papo de índio de Chacal, Manifesto antropofágico e Canto de regresso à pátria de Oswald de Andrade e Cogito de Torquato Neto.

um show montado em cima da coreografia simples do troca-troca¹⁶² [...] E também uma mistura, coreográfica, do folclore piauiense, de Cavalo Piancó¹⁶³ ao Cabeça de Cuia¹⁶⁴, ligeiramente”.¹⁶⁵

A presença das referências da tradição popular no espetáculo, no entanto, foi rápida. O que ficou claro nas fontes foi o desejo de integrar essa marca identitária local ao dado moderno, à atualização cultural com o Brasil e com o mundo. As canções e os textos propunham reflexões em sintonia com representações presentes no universo da contracultura, da crítica de costumes e da denúncia cifrada ao regime ditatorial brasileiro no pós 1964. Era flagrante entre esse grupo de artistas o anseio de participar no coro da cultura brasileira para além dos limites das fronteiras do Piauí. Nesse sentido, um percurso de viagem se anunciou na abertura do espetáculo. Aqui seguirei o encarte do *CD*, elaborado como uma espécie de roteiro de toda a apresentação.

No primeiro dos quatorze atos é narrado uma encenação do elenco como um burburinho de pessoas no vai e vem do mercado do troca-troca. Ao fundo, como trilha sonora, a canção “Mamãe Coragem” de Caetano Veloso e Torquato Neto. O conteúdo do texto inicial, lido por Pierre Baiano, era alegoria de uma viagem. Esse escrito parece ser a descrição de um sonho surrealista pelas imagens oníricas que evoca. Nele, a visão de mundo racionalizante, baseada no real, é substituída pelo convite a uma leitura de significados múltiplos, impregnada de metáforas, bem ao sabor de experiências lisérgicas próprias do universo contracultural. Apesar do hermetismo, o texto permite uma interpretação atrelada a seu contexto e a algumas condições mais objetivas às quais esses sujeitos estavam imersos.

O seu início remete à saída do Piauí, apático norte triste, para enfrentar os desafios de novos lugares, quem sabe hostis aos viajantes que dispunham apenas da música como arma para lidar com as dificuldades do percurso.

*o quintal cheio de monstros que não assustam
pegamos um arco íris e fomos até marte
e de lá até um planeta desconhecido
onde homens de cabelos curtíssimos*

¹⁶² Feira popular localizada às margens do rio Parnaíba, o Troca-Troca é um espaço urbano bastante conhecido na história contemporânea da capital piauiense onde são comercializados produtos das mais diferentes naturezas, de geladeiras a LP's antigos.

¹⁶³ O Cavalo Piancó é uma dança proveniente da cidade de Amarante, localizada no interior do Piauí, cujos passos simulam o trote desajeitado de um cavalo manco. É realizada em homenagem aos santos juninos e diz-se que a dança, na sua origem, era uma forma de vigília contra os animais que ameaçavam as plantações dos agricultores, cultivadas próximas às margens do rio Canindé.

¹⁶⁴ A lenda do Cabeça-de-Cuia, uma das mais conhecidas do estado, conta em sua versão mais difundida a história de uma maldição lançada sobre o jovem pescador Crispim que num ataque de fúria mata sua mãe. Esta pouco antes de morrer lhe joga uma praga: vagar pelos rios Parnaíba e Poti com uma enorme cabeça em formato de cuia. O feitiço só seria quebrado depois que o monstro devorasse sete Marias virgens.

¹⁶⁵ Pierre Baiano *apud* MORAIS, Meneses de. *Nortristeresina* ou um ensaio ao fantástico, *op. cit.*

*ameaçavam todos os insetos, de todas as cores
todos os santos e todos os anjos
sacamos a espada mas éramos Bach
dando concertos estranhíssimos
muito embora de flauta o nosso som era água
corrente, jorrante mijando em nossas cabeças*¹⁶⁶

Na segunda parte do texto a mensagem parece aludir a questões mais complexas como a relação entre a resistência do velho e a audácia do novo (“Isaias era um príncipe doido que matou o pai com 17 facadas de sabre para roubar o trono antecipado”). Refletiu sobre os limites impostos por uma razão social normatizadora contra práticas que questionavam o seu sentido (“a multidão exigia que eu fizesse o julgamento [...] e tratei de sair enquanto a multidão num histerismo endiabrado, gritava meu nome e pedia meu pescoço”).

Entre esses significados socialmente cristalizados estaria, a meu ver, a expectativa do lugar de fala que estes artistas piauienses deveriam ocupar no imaginário da cultura brasileira – cujas imagens estéticas por eles produzidas deveriam remeter ao retirante, à seca, ao folclore etc. O “eu” poético, no entanto, por desconhecer tais lugares determinados pelas normatividades estabelecidas (“mas que loucura pedir meu pescoço porque eu não sabia o texto”) queria ser integrado como “sacrifício” para ser “deglutido” como “matéria” e assim fazer parte do corpo cultural do Brasil (“toravam meu corpo ao meio e cada um tratou de segurar seu pedaço e devorar”). Desejavam imprimir a representação piauiense no coro de uma cultura nacional mais amplamente difundida. Segue integralmente a segunda parte do texto a que se refere essa análise,

*Isaias era um príncipe doido que matou o pai com
17 facadas de sabre para roubar o trono antecipado
a multidão exigia que eu fizesse o julgamento
mas que loucura!! Mas como julgar um homem
por um crime que não vi cometer? [...]
eu pedi desculpas por não saber o texto
e tratei de sair enquanto a multidão num histerismo
endiabrado, gritava meu nome e pedia meu pescoço
mas que loucura pedir meu pescoço
porque eu não sabia o texto e não queria julgar o homem
correram atrás de mim, me amordaçaram, cortaram
meus pulsos e o sangue jorrou maravilhoso
e tudo era fábula, e tudo era vida
depois cortaram meu pescoço
Isaias nada pode fazer porque já o haviam decepado todo
e todos riram e seus risos eram um ribombar terrível
ecos que assombravam e toravam meu corpo ao meio
e cada um tratou de segurar seu pedaço e devorar*

¹⁶⁶ MORAIS, Meneses de. Texto sem título. Encarte *Nortristeresina*. Teresina. s/d. 1 CD.

*e cada parcela se integrou ao estômago de cada um
disseram depois que estávamos na terra
você já tirou a roupa na frente do Piauí?
O Piauí agora vai se despir diante de você.*¹⁶⁷



Figura 6- Apresentação do *Nortristeresina* em Londrina
O Dia 11 dez. 1974

Não posso afirmar que as possíveis expectativas por parte da audiência ao assistir um grupo piauiense foram frustradas por não aparecerem as representações culturais consagradas ao espaço geográfico nordestino. Mas esse tema emergiu em artigo sobre a repercussão do espetáculo. Seu autor, Meneses de Moraes, fez parte da equipe do *Nortristeresina* como jornalista e foi o responsável

por esse texto de abertura do espetáculo. O artigo de Moraes cobriu a viagem à Londrina e apresentou algumas das críticas lançadas após a estreia do *show* que apontavam a mira justamente para a pouca ênfase dada a uma identidade de “raiz” piauiense.

A primeira das críticas transcritas foi a do musicólogo e fundador do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Ricardo Cravo Albin. Disse, “o som apesar de razoável, está muito internacionalizado [...] O grupo com o potencial que tem deve partir também para um trabalho de laboratório. Eu acredito nesse grupo e, por isso mesmo, peço: é preciso melhorar a qualidade (do som), integrá-lo à realidade de um povo rico em ritmo e melodia, que é o povo piauiense”.¹⁶⁸

Tal análise de Albin se deveu ao fato de que todo o espetáculo dava a ver em suas representações uma ideia de cultura brasileira como o resultado de um sincretismo histórico constantemente atualizado pelo dado da modernidade. Os autores do *Nortristeresina* não replicaram apenas as imagens e discursos dominantes atribuídos a seu local de origem. Ao contrário, amalgamaram tais elementos aos dados novos que absorviam de um Brasil cada vez mais urbanizado e mediatizado pelos meios de comunicação. Nesse sentido, a referência à antropofagia cultural do modernista Oswald de Andrade, na declamação de trechos de seu

¹⁶⁷ MORAIS, Meneses de. Texto sem título. Encarte *Nortristeresina*. Teresina. s/d. 1 CD.

¹⁶⁸ ALBIN, Ricardo Cravo *apud* MORAIS, Meneses de. *Nortristeresina* ou um ensaio ao fantástico, *op. cit.*

manifesto antropofágico no *show*, é lapidar – “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”.

A análise do público foi representada, ainda no artigo de Moraes, pela fala de Carlos Verçosa, que demonstrou bem alguns estereótipos lançados sobre a vasta e heterogênea região geográfica chamada Nordeste.¹⁶⁹ No entanto, o que para Albin soava como um som demasiadamente internacionalizado e diluidor de uma “autêntica” identidade cultural brasileira, para Verçosa – descrito no artigo de Moraes como um sujeito de “barba e cabelo enorme, poeta, autor de livros, capas de livros, professor de um curso médio de jornalismo que edita um jornal experimental,” numa descrição que aproximava muito sua imagem à dos integrantes do espetáculo – surpreendia pela quantidade de referências que ele não esperava encontrar numa montagem artística procedente do Piauí,

*a colagem de textos do show é muito importante. É bacana. Em termo de Piauí é surpresa, para a gente aqui do Sul do país, mais informado, mais politizado do que vocês do Norte. Digo no momento histórico em que vivemos hoje. O nordeste tem caras incríveis, conhecidos no Brasil todo. Falo em termos universitários [...] O grupo todo se mostrou, no palco, bem informado. Depois que a gente assiste, fica com o sabor de que o pessoal conhece música e chega mesmo a curtir blues. O pessoal que veio assistir esperava folclore, mas voltou feliz. Agora, politicamente, o espetáculo, em sua grande maioria é alienado. Não se sabe como é a repressão política no Piauí. Mas Nortristeresina é uma coisa linda.*¹⁷⁰

A alienação do espetáculo de que falou Verçosa não estava no seu aspecto “internacionalizado”, argumento comumente utilizado entre os que defendiam um certo tipo de nacionalismo musical como o de Cravo Albin, mas sim na ausência de um debate político relacionado ao regime militar brasileiro. O interessante é que mesmo elogiando, por exemplo, a seleção dos textos do *Nortristeresina*, ele não percebeu a discussão não só dessa, mas de outras questões presentes no radar da política daquele período. Para ficar no âmbito das tensões relacionadas ao espectro do poder institucionalizado, a leitura no espetáculo do poema “Alerta”, de Oswald de Andrade, funcionava como denúncia à repressão e fazia um chamamento de resistência contra essa realidade. “Lá vem o lança-chamas/pega a garrafa de gasolina/atira/eles

¹⁶⁹ Durval Muniz Albuquerque Jr. em o seu estudo mais conhecido analisa o nordeste como “um objeto de saber” e um “espaço de poder.” Diz ele, “o que queremos estudar é como se formulou um arquivo de imagens e enunciados, um estoque de ‘verdades’, uma visibilidade e uma dizibilidade do nordeste, que direcionam comportamentos e atitudes em relação ao nordestino e dirigem, inclusive, o olhar e a fala da mídia.” Partindo dessa premissa, a representação *latu sensu* da ideia de Nordeste cria uma série de expectativas e pré-conceitos que muitas vezes não encontram correspondências com determinadas experiências, como no caso do *Nortristeresina*. Ver ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2006, p. 22.

¹⁷⁰ VERÇOSA, Carlos *apud* MORAIS, Meneses de. *Nortristeresina* ou um ensaio ao fantástico, *op. cit.*

querem matar todo o amor/corromper o pólo/estancar a sede que eu tenho doutro ser/vem de flanco, de lado/por cima, por trás/atira/atira/resiste/defende/de pé/de pé/de pé/o futuro será de toda a humanidade”.¹⁷¹

Mas foram as canções que deixaram mais explícitos os diferentes matizes dos debates políticos propostos pelo *Nortristeresina*. Ainda sobre o clima repressivo da época, cujas liberdades eram patrulhadas não apenas pelos aparelhos repressivos do Estado, mas também pela vigilância cotidiana daqueles que incorporavam os seus ditames, Edmar Oliveira compôs a seguinte canção, interpretada por Rubens Lima:

*Não brigue comigo. Eu corro perigo
Procuro amigo
Que me conte uma história qualquer
Não fale comigo. Eu corro perigo
Preciso de amigo
Que me conte uma história qualquer
Preciso de um aperto de mão
Preciso de um beijo calado
Eu tenho medo guardado
Que me aperta o coração
Eu tenho sorriso de lado
Eu tenho os olhos bem guardados
O rosto de quem passa ao lado
Tenho sorriso quebrado
Calado e mentindo contente
Com medo de toda essa gente
[...]
Procuro com os olhos brilhando
Preciso encontrar um amigo
Preciso viver na esquina
Preciso correr do perigo
Preciso viver escondido
Com medo das feras da rua¹⁷²*

As reflexões levantadas pelas canções do *Nortristeresina* não circunscreviam no alcance de seu arco apenas este universo de interesse. Houve em outras composições a preocupação em questionar as coerções sociais presentes nos micropoderes cotidianos. Em “O mal que minha vó falava”, outra composição de Edmar Oliveira, a letra tratou da ruptura com a tradição, personificada nas figuras da avó, da religião e do pecado. O mal que essas forças normatizadoras combatiam era, no entanto, aquilo que o “eu” poético da canção desejava, uma vida que não se guiava por caminhos pré-determinados ou socialmente impostos. “Eu sei do

¹⁷¹ ANDRADE, Oswald de. Alerta. In: *Nortristeresina*. Teresina. s/d. 1 CD.

¹⁷² “Eu corro perigo” (Edmar Oliveira), Rubens Lima. CD *Nortristeresina*.

rumo certo que eu não vou seguir/ eu quero, eu brinco, eu quero aqueles carnavais/eu sei que a vida é boa mas não fico aqui/eu sei da estrada torta que aparece ali/a curva segue a muda do meu coração/no mal que minha vó falava e rezava na sua oração”.¹⁷³

Outra música que seguiu tematizando questionamentos sobre valores dominantes chama-se “Viola de arame farpado”. Esta dialogava com a filosofia *drop out* e contracultural dos anos 1960, cuja racionalidade era guiada por uma existência hedonista, urbana e fragmentária, muito semelhante a “Alegria, alegria” de Caetano Veloso, uma das referências fundantes desse grupo de artistas,

*Viajando vestido cor de sujo os anos na mochila
Eu vou cantando sem viola com cordas de arame farpado
O mar é grande não moro nele
A terra é um terreiro abrigando guerreiros
Com armas, escudos, armaduras e partidos
Sem viola de arame farpado eu vou cantando a canção que não é do medo
Bem longe dos céus de fumaça, dos duelos industriais
Vou caminhando sem hino, bandeira, partido, relógio
Só as cores do dia pra orientar
Bebendo água de chuva
Vomitando coca-cola
Bebendo coca-cola
Vomitando água de chuva.*¹⁷⁴

Já em canções como “Determinação” e “Clave de Sol” a temática da liberdade de escolha de outras formas de existência¹⁷⁵ sintonizava a frequência dessas produções às transformações dos comportamentos cotidianos no Brasil e no mundo, desencadeadas desde meados da década de 1960 por parte de uma juventude que já não desejava mais corresponder às coerções sociais que sobre ela eram lançadas. A música popular aparecia para esses jovens, portanto, não como mero reflexo dessas mudanças, mas como instrumento de construção de

¹⁷³ “O mal que minha vó falava” (Edmar Oliveira), Fátima Lima. CD *Nortristeresina*. A letra dessa música também foi publicada em 1974, em coluna cultural de O Dia. Ver Do mal que minha vó falava. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 7 nov. 1974, p. 9. Nessa mesma publicação está presente também a letra de outra canção do espetáculo: “Determinação”, de Rubens Lima. Nessa mesma coluna, mas em outras datas, também foram registradas as letras “Clave de Sol” e “Neurose”, bem como “Terra queimada” e “Presença de agora”. Ver respectivamente O portão e o passante. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 21 nov. 1974, p. 1, e É hora de acordar. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 12 de.1974, p. 9.

¹⁷⁴ “Viola de arame farpado” (Geraldo Brito e Albert Piauí), Rubens Lima. CD *Nortristeresina*.

¹⁷⁵ Os trechos das letras de “Determinação” e “Clave de Sol” em que baseio essa análise são, respectivamente, “O que lhe falta pra acender o sol de seu dia?/ minhas palavras chegarão aos seus ouvidos como sussurro/ sua surdez é viva [...] / nossos sapatos estão pesados/ é preciso tirá-los para continuar a caminhada/ e então o que você vai fazer?”, e “Já tracei as linhas do meu canto/ já não posso mais retroceder/ são cinco linhas soltas/ cinco como manda a clave de sol/ que vão dizer pra todo mundo[...]/ que este mundo louco anda desafinado[...]/ por isso eu fico parado numa clave de sol/ vendo esse mundo louco desafinado”. “Determinação” (Assis Davis e Rubens Lima), Rubens Lima. CD *Nortristeresina*, e “Clave de Sol” (Assis Davis), Rubens Lima. CD *Nortristeresina*.

sentido e de poder simbólico. Ou, usando as palavras de Bourdieu, como ferramenta para “fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo”.¹⁷⁶ Os sujeitos criadores deste espetáculo tinham consciência da canção como meio de intervenção sobre a realidade, para além do mero entretenimento, como prática reconhecida culturalmente e como objeto de reflexão estética e política.

A repercussão do espetáculo, que encerrou o evento universitário em Londrina, foi positiva, ainda de acordo com o artigo de Meneses de Moraes citado anteriormente. “A grande presença do público [...] só foi comparada à do cantor e compositor Sérgio Ricardo, que abriu o festival no dia 23 de novembro”.¹⁷⁷ Na volta a Teresina, o grupo arquitetou uma temporada de apresentações na cidade, mas esbarrou na falta de estrutura técnica. A ausência de um palco adequado frustrou as pretensões cenográficas que o espetáculo desejava levar a seus espectadores. Pierre Baiano ao comentar tais dificuldades de montagem, por ocasião do cancelamento de sua segunda apresentação na capital piauiense, disse, “a gente não vai engavetar o *show* agora, mas é porque estamos passando por uma fase em que o espetáculo, dado as condições de palco e iluminação daqui, deverá passar por um processo de readaptação”.¹⁷⁸

Esse *show* estava programado para ocorrer juntamente com outra iniciativa que surgia no campo musical, chamada de *Showpiau*. Nela se apresentaram muitos dos participantes que estiveram presentes tanto do *U Dy Grudy* como no *Nortristeresina*, além de nomes que começavam a entrar em cena naqueles meados de 1970. A divulgação dessas duas produções locais que iriam se apresentar num mesmo final de semana, coisa até então inédita segundo o jornal que anunciava as atrações, assim se referiu a ambas, “qualquer um desses espetáculos, mostrará trabalhos da nova geração de criadores piauienses: textos e músicas”.¹⁷⁹

O que não havia ocorrido com êxito no *Nortristeresina*, no sentido de dar a ver as canções da nascente safra de cantores e compositores para o público em Teresina, encontrou espaço para acontecer no *Showpiau*. Este, uma iniciativa independente que obteve relativo sucesso em suas edições, serviu como palco para que os jovens artistas da música popular no Piauí pudessem experimentar-se como sujeitos criadores e praticantes de sua moderna canção popular.

¹⁷⁶ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 14.

¹⁷⁷ MORAIS, Meneses de. *Nortristeresina* ou um ensaio ao fantástico, *op. cit.*

¹⁷⁸ Apresentações no Liceu do Nortristeresina foram adiadas. *O Dia*, Teresina, 25 jan. 1975, p. 2.

¹⁷⁹ Hoje tem Showpiau. Amanhã Nortristeresina. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 24 jan. 1975, p. 9.

No começo de 1975, a Secretaria de Cultura do Estado do Piauí em associação com o PAC (Plano de Ação Cultural) do Ministério de Educação e Cultura levaram a Teresina o curso intitulado De Chiquinha Gonzaga a Paulinho da Viola, que já havia percorrido outras capitais e cidades do país.¹⁸⁰ Ministrado pelo musicólogo Ricardo Cravo Albin, o curso esteve programado para ocorrer entre os dias 17 e 23 de fevereiro em sete palestras. Sua grande procura, segundo a imprensa, chegou a registrar 250 participantes, um número significativo para os padrões da época segundo a imprensa.¹⁸¹ “O curso está sendo muito concorrido e desde o dia 17 os curiosos da música popular brasileira estão se reunindo no auditório Herbert Parentes Fortes para ouvir o maestro Ricardo Cravo Albin, a maior autoridade brasileira no assunto”.¹⁸²

Os temas abordados no conteúdo programático largamente divulgado nos meios de comunicação trataram do percurso “evolutivo” da música popular brasileira, compreendida na existência dos dois artistas que nomeavam o curso e nos limites de representação que ambos davam à construção de uma identidade musical no Brasil.

O curso analisa detidamente – e em linguagem clara e acessível – todo o processo de evolução e desenvolvimento da Música Popular Brasileira, desde os seus primórdios no século passado, – quando o gênero musical chamado “choro” foi criado pelo compositor Joaquim Antônio da Silva Callado, até o aparecimento dos primeiros grandes nomes da MPB como a própria Chiquinha Gonzaga, Nazareth, Catulo da Paixão Cearense e Pixinguinha; desde o nascimento do samba e seus grandes criadores como: Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres e Sinhô, até a análise completa da época de ouro e seus vultos principais Ismael Silva, Noel Rosa, Ary Barroso, Lamartine Babo, Ataulfo Alves, Dorival Caymmi, Lupicínio Rodrigues, etc; desde o nascimento do samba canção e seus representantes mais importantes como Antônio Maria, Dolores Duran e até a bossa nova com Vinícius, Tom Jobim e João Gilberto, indo até os anos 60 e 70, com análise da obra de Edu Lobo,

¹⁸⁰ Este curso foi realizado no contexto do projeto capitaneado pelo governo piauiense de construção de uma imagem sobre o Estado para se contrapor aos estigmas do atraso econômico, social e, no caso aqui, cultural que recaiam sobre o Piauí, já observados no início deste capítulo. Não é sem motivo que Cravo Albin reproduziu essa narrativa em entrevista concedida a um jornal local, “nada é mais gratificante para mim que trabalhar para um público que sabe aliar ao calor humano, uma peculiaridade do povo piauiense, o interesse em conhecer. Os piauienses tomaram conhecimento da necessidade urgente de recuperar o tempo perdido e se lançam avidamente em busca das informações para a construção de uma base cultural capaz de suportar o progresso que chega ao Piauí.” A MPB em curso. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 23 e 24 fev. 1975, p. 7.

¹⁸¹ *Show encerrará curso sobre MPB no Piauí. O Dia*, Teresina, 25 fev. 1975, p. 2.

¹⁸² Curso de música. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 9, 10 e 11 fev. 1975, p. 6.

O viés das palestras se configurou como um esforço de cristalização de determinada memória sobre a canção nacional ao buscar estabelecer figuras e gêneros canônicos no imaginário social. Em que pese aparecerem no programa das aulas referências à bossa nova e ao tropicalismo – expressões que mantiveram estreito diálogo com o *jazz* e o *rock* – Cravo Albin afinava sua análise sobre a produção musical brasileira pelo diapasão do nacionalismo cultural, em consonância com os direcionamentos culturais dos poderes públicos que ele representava. Assim, dever-se-ia preservar na canção tupiniquim as raízes da cultura do país e combater os perigos da colonização estrangeira difundidos pela indústria cultural. Isso pode ser visto em entrevista por ele concedida nos meios de comunicação locais em que comentou, ao falar do processo de criação composicional, sobre “a necessidade que todo compositor tem de não se desligar de suas raízes, procurar sempre fugir das influências *pop*, que assolam o Brasil hoje graças ao enorme poder dos meios de comunicação de massa, como o rádio e a televisão. E fazer, dentro da MPB, um trabalho puramente brasileiro, identificado, sobretudo, com a alma do povo brasileiro”.¹⁸⁴

O encontro do musicólogo com o Piauí não era novo. Ele já havia assistido em Londrina ao show *Nortristeresina* e o criticara justamente pelo fato de considerar suas músicas demasiadamente internacionalizadas. Talvez por isso, na apresentação local feita “no encerramento do curso de Música Popular Brasileira a pedido do Departamento de Difusão (Cultural)”¹⁸⁵, a única expressão que chamou a atenção de Cravo Albin foi a cantora e compositora Maria da Inglaterra.¹⁸⁶ De pouca instrução formal e de origem camponesa, essa artista impressionara o intelectual, que na ocasião cunhara seu nome artístico, pela “grande

¹⁸³ MPB em debate no “Herbert”. *O Estado*, Teresina, 21 fev. 1975, p. 1. O conteúdo desse curso foi posteriormente publicado do dia 12 a 15 e 18 a 20 do mês de março de 1975 nas páginas do Caderno 2 de O Dia, sob o título Música Popular Brasileira.

¹⁸⁴ Cravo Albin: contra a influência pop na música brasileira. *O Dia*, Teresina, 21 fev. 1975, p. 2.

¹⁸⁵ *Show* encerrará curso sobre MPB no Piauí. *O Dia*, Teresina, 25 fev. 1975, p. 2.

¹⁸⁶ Maria Luíza dos Santos Silva nasceu em Luzilândia, Piauí em 21 de janeiro de 1939. Começou a compor e cantar aos 26 anos, apesar de não saber ler e escrever. Atribui seu talento à revelação de um sonho no qual uma voz a interpelava a cantar. Conta que possui mais de uma centena de composições, mas tem seu primeiro registro fonográfico gravado apenas em 2002, o CD *E o peru rodou*, nome de uma de suas composições mais conhecidas. Gravou em 2009 outro disco chamado *Alegria de Viver*. Participou do Projeto Pixinguinha e da coletânea fonográfica Rumos Itaú Cultural com diversos artistas brasileiros. Já se apresentou na sala Funarte e no popular programa de auditório da rede Globo de Televisão, Domingão do Faustão, além já ter feito vários shows em Teresina. Atualmente não realiza mais apresentações por conta de problemas com sua saúde.

novidade” e pelo descompromisso com os “modismos” da época, “fazendo uma música interessantíssima [...] dentro da música primitiva, da música intuitiva”.¹⁸⁷

Maria da Inglaterra havia sido uma convidada especial para o *show* de encerramento do curso. Tal apresentação foi uma das edições do *Showpiau*. O cantor e compositor Geraldo Brito, participante das palestras ministradas por Cravo Albin, lembrou que a presença de uma figura destacada no universo da canção popular pareceu ótima oportunidade para que esse grupo de novos artistas e compositores arriscassem apresentar seus trabalhos para um conhecido formador de opinião no mercado de bens culturais brasileiro.

*Coincidentemente, o Ricardo Cravo Albin que é um musicólogo, tem até um dicionário na internet, ele tava ministrando um curso Brasil afora, De Chiquinha Gonzaga a Paulinho da Viola. Ele veio aqui passar uma semana. A secretaria convidou. Ele veio e ministrou esse curso. Todo mundo assistindo, o maior barato. Ele falando, slides, música tocando. Muito legal. Aí négo pensou “pô, vamos mostrar pra esse cara. Vamos fazer um negócio pro Cravo Albin”. E fizemos uma última amostragem no último dia do curso dele, no seminário sobre música popular.*¹⁸⁸



Figura 7-Imagem divulgação Showpiau
O Estado 14 jan. 1975

Essas palestras aconteceram num momento em que no Piauí as representações no território da canção popular começavam a ganhar forma e a se constituir como aquilo que se tornou parte de sua memória. O *Showpiau*, protagonizado por jovens cantores, músicos e compositores, se tornou um dos acontecimentos que marcaram a emergência, nos meios de comunicação aqui pesquisados, de um discurso que

passou a dar visibilidade à música popular piauiense como uma existência cultural e social, em notícias como, “um show genuinamente piauiense passará a ser apresentado em Teresina [...] visa simplesmente difundir mais a música popular piauiense através de sucessivas apresentações que poderão dentro de breves dias serem levadas a palco de outros estados”¹⁸⁹,

¹⁸⁷ Retirei os trechos da fala de Cravo Albin do documentário: Maria da Inglaterra: entre amigos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CpAGRkmR_oI>. Acesso em 13 mar. 2018.

¹⁸⁸ BRITO, Geraldo Carvalho de, *op. cit.*

¹⁸⁹ Showpiau: vai amanhã ao palco. *O Estado*, Teresina, 11 jan. 1975, p. 8.

ou “a música popular piauiense foi apresentada em *show* no último domingo, no auditório Herbert Parentes Fortes que lotou totalmente para aplaudir os jovens que ali interpretaram as mais belas criações da composição da terra”¹⁹⁰, ou ainda “é a terceira vez que o pessoal vai se reunir, para mostrar um trabalho musical de sua autoria sem nenhuma pretensão comercial. Todas as músicas, com poucas exceções, são de autoria de compositores piauienses, que estão fazendo um trabalho dos mais importantes”.¹⁹¹

A ideia de organizar um *show* que funcionasse como uma espécie de “mostra” e não como um festival competitivo foi do artista plástico Arnaldo Albuquerque, que havia sido cenógrafo do espetáculo *U Dy Grudy*. A esse respeito, Geraldo Brito informou o seguinte,

*No início do ano, 5 de janeiro, o Arnaldo Albuquerque... tinha um bar ali na Coelho de Resende, chegando já na Frei Serafim, que a gente chamava de “Perninha”. Ele disse “vamos fazer um movimento de mostra de música. Quem tiver compondo, quem quiser mostrar sua música. Vou fazer esse negócio”. Fez. Convidou muita gente. Fizeram lá a primeira mostra. Fizemos no “Perninha”, mas era muito pequeno. Ficou gente na calçada, cheio. Aí entrou o José Raimundo Machado que era um estudante de agronomia, mas que gostava de cultura em geral. Ele convidou o Arnaldo pra levar esse negócio para um lugar maior. Foram atrás. Conseguiram o auditório Herbert Parentes Fortes que fica ali no DER. Entrou também o Fred Maia, que morava ainda aqui e o Jorge Rizzo que é dono da Árvore propaganda. Juntou todo mundo e eles foram pedir à Secretária de Cultura pra dar uma ajuda.*¹⁹²

Rubem Gordo ao falar de suas experiências no *Showpiauí* chamou a atenção para o perfil do público e dos artistas, formado em sua grande maioria por jovens estudantes. A simplicidade da estrutura de som e a espontaneidade das performances foram lembradas pelo compositor como a tônica dominante das primeiras apresentações,

*era uma época que muitos colegas estudavam fora. Estudavam em Fortaleza. E no período de férias que vinham pra cá. Era um prato cheio! Inclusive tinham muitos que moravam naquela vila militar ali, que já eram nossos amigos, que estudavam em Fortaleza e que eram amigos do Perninha. E era um barzinho único, que dava essa liberdade pra gente chegar, entrar, sentar, ficar à vontade, tocar violão [...] Tinha uma caixinha de som, tipo aquelas que a gente usa nas praças e um microfone. Só violão e todo mundo batendo na mesa [...] Tinha uma programação. Fulano vai tocar, eu vou tocar. E depois não, era chegando e cantando.*¹⁹³

¹⁹⁰ O sucesso da Música Piauiense foi apresentado no 1º SHOWPIAUI. *O Estado*, Teresina, 14 jan.1975, p. 1.

¹⁹¹ Amanhã tem O III Showpiauí No Parentes. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 23.jan.1975, p. 7.

¹⁹² BRITO, Geraldo Carvalho de, *op. cit.*

¹⁹³ SOARES, Francisco Rubem Barbosa, *op. cit.*

A simplicidade a que se referiu Gordo se devia às limitações financeiras e materiais para a realização das apresentações. O evento chegou a receber um pequeno apoio dos poderes públicos, como o empréstimo de instrumentos (guitarra, bateria e microfones) da UFPI e a liberação da pauta do auditório Herbert Parentes Fortes pelo Governo do Estado.¹⁹⁴ Por conta desses limites físicos e econômicos, havia a consciência, pelo menos em parte dos que estavam envolvidos, da necessidade de se criar as bases iniciais para superar tais restrições. Entre as ações nesse sentido estaria a formação de um público consumidor das produções locais. Sobre isso, mais um registro que deu cartaz ao *Showpiau*, noticiou,

*o pessoal da coordenação do Showpiau declarou desde o primeiro show que a finalidade era uma só: mudar o hábito do piauiense. Levar o povo de Teresina ao teatro. Mostrar que no Piauí também existem os novos compositores, com uma nova visão de texto e música. E deu resultado afirmam, citando o número de pessoas cada vez maior que procuram o show. No último deles, por exemplo, a procura de pessoas interessadas em ver o trabalho dos novos compositores piauienses superou todas as expectativas.*¹⁹⁵

A mudança de local para um espaço maior, ocasionado pela impossibilidade do bar Perninha abrigar um maior volume de pessoas foi importante para a visibilidade do *Showpiau*. O seu *upgrade* ocorreu quando assumiram a coordenação do evento, os estudantes José Raimundo Machado e Jorge Antônio Riso. Tal mudança aconteceu como um sinal de que se poderia levar mais a sério a possibilidade de se produzir a canção popular em Teresina. Se não em termos profissionais, pelo menos os jovens artistas tinham agora espaço e audiência para expressar as questões de seu lugar e de seu tempo. Para alguns, como o compositor Cruz Neto, vivia-se o momento em que os interessados em música, tanto os que a produziam quanto aqueles que queriam consumi-la, começavam a ocupar o espaço público e a tornar realidade essa faceta artística da cidade,

*Mas o que levou a gente a fazer música a sério foi antes mesmo desse grupo Calçada.*¹⁹⁶ *Foi o Showpiau. Foi a primeira manifestação de música que nós tivemos. Começou num barzinho que ficava ali na... eu não lembro. Sei que a gente chamava o bar de “Perninha”, não sei porquê. Nós tocamos nesse bar [...] Nós fizemos ali e esse dois caras, o (Jorge) Rizzo e o (Raimundo) Machado assistiram e resolveram organizar. Nós fizemos no auditório Herbert Parentes aí começou lá e teve várias versões. Apareceu muito artista na época, pessoas que a gente nem sabia que fazia música se apresentaram. Mas aí terminou ficando algumas pessoas desse movimento que fui eu, Laurenice, Geraldo, quem era mais nessa época...? o Assis Davis, que já*

¹⁹⁴ Showpiau: “Nunca recebemos um tostão de ninguém.” *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 19 fev. 1975, p. 9.

¹⁹⁵ Para quem não viu, Showpiau encerra hoje apresentações. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 5 fev. 1975, p. 9.

¹⁹⁶ Grupo musical formado inicialmente por Cruz Neto, Geraldo Brito, Laurenice França entre outros músicos, que atuou na segunda metade dos anos 1970 em Teresina e do qual falarei mais adiante.

morreu e era músico profissional e daí foi que partimos pra fazer os shows [...] Eu cheguei e toquei minha música, o Geraldo me acompanhava porque ele tocava um milhão de vezes melhor do que eu. Cada um mostrava seu trabalho. Ai tinha o “gordinho” que era um bom compositor que mostrou os trabalhos dele. Quem era mais que tinha nesse tempo? Eu nem me lembro. Mas eu acho que nesse primeiro show a Laurenice nem cantou. Eu acho que a Laurenice só veio cantar no Herbert Parentes. Eu acho que nesse primeiro fui eu, o Geraldo Brito, o “gordinho” [...] Era uma grande novidade porque não tinha ninguém fazendo. Primeiro, a gente não tinha um teatro, não tinha nada [...] Teve esse show U Dy Grudy que foi lá na Beira-Rio, numa churrascaria que tinha aqui. Mas depois o pessoal foi embora. Mas o quê que nós percebemos? Eu acho que a necessidade cultural musical era tão grande na cidade que [...] o Showpiau criou uma organização e foi pra dentro do Herbert Parentes. Lotava. A gente fazia o Showpiau, eu acho que era uns dois por férias e lotava, sempre lotava. E aí apareceu muita gente legal.¹⁹⁷



*Figura 8- Imagem divulgação Showpiau
O Dia 24 jan. 1975*

Além de Geraldo Brito, Rubem Gordo, Cruz Neto, Laurenice França e Assis Davis que aparecem nas citações até aqui registradas, encontrei também os nomes de Viriato Campelo, Albert Piauí, Laurenice França, Banda da Cidade Verde (Durvalino Filho, Edvaldo Nascimento e Edino Neiva), Paulo Batista, Evaldo Batista, Rubens Lima, Meneses de

Moraes, Carlos Galvão e Pierre Baiano. Note-se que todos eles haviam participado ou do *U Dy Grudy*, ou do *Nortristeresina*, ou de ambos. Esses e outros sujeitos começaram a ser representados como a novidade da canção popular piauiense e esta passou a ser vista como uma linguagem importante na construção cultural da cidade e do Estado. “Para todos os participantes do *Showpiau*, o trabalho em si é visto mais como um encontro dos novos compositores piauienses, onde mostram suas produções musicais. ‘É uma tentativa, uma oportunidade que a gente tem de dar, a contribuição da gente para o desenvolvimento cultural do Estado’, diz um participante”.¹⁹⁸

¹⁹⁷ CRUZ NETO, Joaquim Antônio da, *op. cit.*

¹⁹⁸ Para quem não viu, Showpiau encerra hoje apresentações. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 5 fev. 1975, p. 9.

Infelizmente, não encontrei nenhuma outra fonte relacionada à estruturação dos *shows* além das memórias de alguns de seus participantes. Do repertório tocado, apenas duas notas publicadas numa coluna musical chamada “Som da pesada”. Nela, além de referências a algumas das músicas tocadas no *Showpiauí*, foi feita uma análise sobre o perfil das composições apresentadas, chegando-se a nomear a série de apresentações como um movimento. A primeira nota dizia o seguinte, “movimentos vêm e voltam: uma onda de compositores niilistas se reúnem e fazem um espetáculo: SHOWPIAU. Ensaíram diante do público no Herbert Parentes, e prometeram nova apresentação. Vamos aguardar.” Na segunda nota, o colunista deu mais detalhes, “no SHOWPIAU, o especial do Baiano e a música do Gordo (Passeando na Floresta) amarraram o pessoal. Meneses de Moraes diz que o que o operário quer é aumento de salário (???). Viola de Arame Farpado do Geraldo; Semeio, do Frederico; as composições do Neto, Márcio Thé, Franzé, a voz de Laurenice e o som da pesada da Banda da Cidade Verde aconteceram. Se esqueci algum, não estou dando destaque a estes. Qualé a de júri? Canta moçada”.¹⁹⁹

A música de Rubem Gordo, executada igualmente no *U Dy Grudy* e analisada anteriormente, se tornou um dos *hits* do *Showpiauí*. “A gente cantava música da gente, mas também músicas de outros autores. Cantei o “Edifício” (“Passeio na Floresta”) que tinha feito há pouco tempo [...] Sei que teve uma vez, daqueles dias que a gente já tava lá e aí terminei de tocar e ‘vai! Repete! Bis!’. Fui e toquei de novo”²⁰⁰, falou Gordo. “Viola de arame farpado”, também analisada anteriormente, de Albert Piauí e Geraldo Brito, era remanescente do *Nortristeresina*, e assim como “Passeio na floresta”, começavam a integrar o repertório do cancioneiro popular piauiense.

Já a Banda da Cidade Verde inovava por levar aos palcos teresinenses músicas inéditas de grupos de *rock* não alinhados ao iê, iê, iê da Jovem Guarda. “Nós éramos a turma do *rock*, os doidões, os cabeludos do *rock and roll* [...] fizemos a primeira banda de *rock and roll*, que diferente dos Brasinhas, tocávamos o *rock* pesado da época, *Grand Funk* etc. Era a Banda da Cidade Verde, eu o Edvaldo e o Edino”²⁰¹, relembrou Durvalino Filho. Outro integrante do conjunto, Edvaldo Nascimento, ainda a esse respeito disse, “nós ensaiamos com uma guitarra com muita distorção. Fazíamos cover de *Led Zepellin* e tal. O nome da banda era Banda da Cidade Verde. Fizemos cartazes pra divulgar que a gente ia tocar. Lotou! Foi uma loucura!

¹⁹⁹ Som da pesada. *O Estado*, Teresina, 19 e 20 jan. 1975, p. 8.

²⁰⁰ SOARES, Francisco Rubem Barbosa *op. cit.*

²⁰¹ COUTO FILHO, Durvalino, *op. cit.*, 2012.

Todo mundo pirou! Porque até aquele momento não tinham bandas tocando o que a gente tava tocando, que era *Black Sabatt, Led Zepellin*”.²⁰²

Por esses pequenos indícios, pode-se imaginar que algumas dessas apresentações musicais executadas no encerramento do curso De Chiquinha Gonzaga a Paulinho da Viola, tirante a performance de Maria da Inglaterra, não devem ter “feito a cabeça” de Ricardo Cravo Albin que por suas declarações se mostrava resistente ao diálogo com tudo que pudesse remeter a referências estrangeiras. É interessante pontuar nesse momento do trabalho que tal confrontação cultural no território da música, o nacional *versus* o estrangeiro ou a tradição *versus* a modernidade – alguns dos principais elementos constitutivos da música brasileira²⁰³ –, foi um dos embates importantes na sedimentação do território e de um discurso sobre a canção em Teresina.

A partir de então, os compositores, intérpretes e grupos musicais que emergiram nesse período, iriam alçar voos artísticos não mais apenas por meio de coletivos, como exemplificado nos três casos analisados neste capítulo, mas também por meio de produções individuais. Nelas, as virtualidades que flertavam com as mais variadas tendências de criação passaram a realizar disputas simbólicas no campo cancional, traduzidas em tensões entre grupos que numa ponta buscaram representar as marcas das raízes nordestinas e no outro vértice, aqueles cuja interlocução com os referentes da música globalizada eram mais evidentes, como se verá mais adiante neste trabalho.

Tais concorrências, disputadas sobretudo nos espaços institucionais do Estado, principal financiador de projetos musicais de maior envergadura, provocaram movimentos que fizeram parte da conformação do que defino como o nascimento da moderna canção popular em Teresina. Momento em que na cidade a canção passou a ser produzida como objeto de reconhecimento artístico e produto cultural de reflexão crítica sobre a realidade social, cujos protagonistas assumiram, por conta disso, uma identidade intelectual de “formadores de opinião” nesse campo da cultura.²⁰⁴

Não foi por outra que Geraldo Brito assim se colocou em texto de 1979 ao fazer uma espécie de “balanço” sobre o “som” que andava “solto” naquela época. Nele, Brito, que já começara a sedimentar sua trajetória e com isso a ocupar um lugar de fala, produziu e

²⁰² NASCIMENTO, Edvaldo do *op. cit.*

²⁰³ Sobre o assunto ver NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

²⁰⁴ Aqui me utilizo da conceituação de canção crítica da Santuza Cambraia Naves. Ver NAVES, Santuza Cambraia, *op. cit.*, p. 19 e 20.

reproduziu o debate sobre a “natureza” da cultura brasileira. Refletiu sobre isso ao ser questionado da ausência em seu trabalho musical de referências remetentes a seu espaço geográfico de origem. Esse “problema”, além de ser um dos temas com os quais os sujeitos da canção se posicionaram enquanto indivíduos críticos de sua realidade sociocultural era um dos elementos constituintes, a meu ver, da dinâmica com que esses artistas praticaram e produziram os seus espaços artísticos na capital piauiense. Segue um trecho do artigo de Brito,

ia-me esquecendo, perguntaram assim: ‘por que você não faz uma música regional, uma música genuína, inteiramente voltada para as raízes?’ Regionalismo, música genuína, raízes, que diabo é isso? Quem vivencia tudo isso no Piauí? Quero que me digam, me respondam. E vou mais longe ainda, tudo que a gente vê por aqui, inteirado a outras boas informações, resultam em um trabalho forte e algo bem assim together. Aviso final. Caetano, Gil e os demais tropicalistas derrubaram e deglutiram tudo isto à nossa maneira tropical de fazer música. Já fazem 11 anos, quem não se lembra?’²⁰⁵

A análise do compositor nesse texto apresentou também uma cronologia dos acontecimentos por ele elencados como pontos de partida da moderna canção popular aqui estudada, coincididos com o momento da sua entrada no cenário musical teresinense. Nela, ele destaca dois dos eventos que tomei como um *turning point* no qual a canção começou a ocupar um lugar de protagonismo na cultura da capital do Piauí,

aquele alvoroçado festival universitário de 1974 despertou muita gente para compor. Não sei bem se o prêmio serviu como estímulo para que todos participassem ou se foi mesmo um despertar [...] o certo é que serviu como base para um show que envolvia teatro-música-poesia, um lance bonito que se chamava NORTRISTERESINA [...] Até aí tudo bem, nada mal, e como não se tinha um teatro para transar os shows, fazíamos apresentações em bares e colégios. E foi por aí que surgiu, em 1975, o movimento musical denominado SHOW PIAU, um lance iniciado pelo Arnaldette, desenvolvido por Geraldo Brito, Cruz Neto, Fredinho Maia e Jorge Rizo. Queira ou não, o SHOW PIAU determinou muitas sequências acontecidas até hoje. Juntamos poetas, músicos, compositores, cineastas, cantoras (né, Laurenice?) e um público que ainda hoje pinta pra ver a gente.²⁰⁶

Ele não citou, no entanto, o espetáculo *U Dy Grudy*, que apesar de ter tido em seu repertório poucas músicas de compositores locais, foi, como dissemos, um primeiro ensaio no qual se inaugurou um modelo de *show* e prática musical que não era mero entretenimento ou experiência estética, mas que colocava a música como uma expressão crítica/reflexiva da realidade. Além disso, Pierre Baiano, Assis Davis, Arnaldo Albuquerque, Rubem Gordo e

²⁰⁵ BRITO, Geraldo Carvalho de. Artedaços, *op. cit.*, p. 9.

²⁰⁶ *Idem, ibidem.*

Edmar Oliveira figuras centrais no *U Dy Grudy*, também participaram direta ou indiretamente do *Nortristeresina* e *Showpiauí*, estabelecendo assim uma relação entre as três produções, seminais na construção do que chamo de moderna canção popular em Teresina. Contudo, o que menos importa aqui é definir sua “origem” e sim dar a ver um percurso possível das práticas e representações que a tornaram pensável. Ou, como ensina Foucault, perceber o acaso que deu forma às coisas, a dispersão dos acontecimentos aleatórios que deu “nascimento ao que existe e tem valor para nós”.²⁰⁷

Infelizmente não encontrei e nem tive notícia de registros fonográficos de época de nenhuma das canções dos três acontecimentos musicais analisados.²⁰⁸ Barreira que foi transposta apenas com os LPs lançados na década de 1980, nos quais participaram muitos dessa mesma geração de artistas. Estes, passaram a se tornar mais visíveis nos meios de comunicações impressos pela frequência e popularidade de suas produções e chamaram a atenção, por exemplo, do poder público, importante patrocinador desse universo musical, que elaborou políticas específicas para o fomento da música popular no Estado. Além disso, foi no crepúsculo dos 1970 e alvorecer dos 1980 que os primeiros *shows* solos desse grupo de artistas reforçaram a ideia de uma música popular piauiense.

²⁰⁷ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2006, esp. Nietzsche, a genealogia e a história, p. 21.

²⁰⁸ Encontrei apenas as releituras do *Compact Disc Nostristeresina*, citado no início desse tópico, que possuem uma linguagem atual com timbres modernos de teclados, guitarras e tecnologias digitais de estúdio.

Capítulo 2 – *Milagre na terra. A moderna canção popular em Teresina*

Cantores de um novo tempo: os artistas e seus caminhos musicais

O título deste tópico foi retirado de texto de Menezes de Moraes, escrito em ocasião da apresentação de um grupo de artistas piauienses na sala Funarte em Brasília em 1980.¹ Maria da Inglaterra, protagonista do espetáculo, esteve acompanhada de Naeno Rocha e Grupo Varanda, Geraldo Brito e Edvaldo Nascimento. Para Moraes, o evento teria agradado ao público que compareceu aos 4 dias por ser “um todo inteiramente heterogêneo – como o é a população de Brasília, uma mistura de todos os brasileiros”. Ele se referia às diferentes tendências musicais presentes no trabalho de cada um dos participantes.

Cantados por Maria da Inglaterra, os temas da luta diária pela sobrevivência na realidade desigual brasileira, tocados em xotes e baiões, eram a raiz popular do *show*. No “outro lado da ponte”, palavras do jornalista, estavam Geraldo Brito e Edvaldo Nascimento. O primeiro “tanto toca um chorinho como um samba canção. Ou um xote, um *rock*, uma alegria ou uma denúncia qualquer. Do pão ao coração.” O segundo “é daqueles músicos de pulso, capaz de pegar a plateia pela mão da emoção e fazê-la dançar com seu ritmo, inteiramente integrada à geração do rock”. Já Naeno Rocha e o grupo Varanda se aproximavam mais da linguagem folclórica-popular nordestina de Maria da Inglaterra. O grupo no entanto, diferentemente de Inglaterra, era formado por jovens com vivências universitárias e davam um sotaque mais urbano às suas composições.

O texto é assumidamente tendencioso. “Quanto ao autor dessas mal traçadas linhas, fica a suspeita para falar deles todos, já que o crítico – ao que parece – está meio fora de forma, pela falta de prática”. A generosidade dos elogios de Moraes, também piauiense, revelava o desejo do jornalista em ver seus conterrâneos reconhecidos para além das fronteiras de seu Estado e da nostalgia dos imigrantes residentes em Brasília. “Brilharam durante quatro dias para um público saudosos desse som piauiense-brasileiro-universal que ainda vai dar muito o que falar”.

O artigo apesar de se referir a sujeitos e acontecimentos específicos, se articulava, indiretamente, ao grupo de músicos, intérpretes e compositores que na década de 1970 começou a se organizar e a movimentar em Teresina o universo da canção popular já dando “o que falar” nos meios de comunicação locais, diante de um contexto propício para o fomento de atividades

¹ MORAIS, Menezes de. Cantores de um novo tempo. *Jornal da Manhã*, Teresina, 8 nov. 1980, p. 4.

culturais na cidade – como a criação da Secretaria de Cultura, a reinauguração do Theatro 4 de Setembro e os vários espetáculos musicais por lá apresentados, as ações educativas do Cepi e do Setor de Artes da UFPI, bem como a elaboração de espetáculos musicais como o *U dy Grudy*, *Nortristeresina* e o *Showpiau*, todos analisados no capítulo anterior. Nesse sentido, era sintomático a utilização da expressão “artistas de um novo tempo” por parte do jornalista que, mesmo não mais residindo na capital piauiense, dava conta das agitações das novas virtualidades que passavam a compor a realidade cancional da cidade.

Em 1976, alguns dos remanescentes dos espetáculos *Nortristeresina* e *Showpiau* se reuniram e formaram o grupo Calçada, cuja gestação se deu na “‘calçadona alta de Seu Pedrinho’, onde ‘todo mundo tentava fazer música, das 7 da noite até as duas da manhã’”,² como informou matéria de divulgação de um dos *shows* do grupo. A “calçadona” em questão ficava próxima à casa dos tios do músico e compositor Geraldo Brito. Tal como ocorria na residência do produtor cultural Antônio Noronha, comentada no capítulo anterior, esse espaço também reuniu jovens em sociabilidades que giravam em torno de diversos assuntos culturais, sobretudo música. Brito assim se referiu a esse período,

começou... eu, Fred, Gondim Neto, Cruz Neto... foi assim que eu conheci o Cruz Neto. Em setenta e dois. A gente começou a ir lá pra casa. Ele morava em São Luís nesse tempo. São Luís tava acima daqui nesse sentido, de compor, de ser mais ligado à tradição. E o Neto começou a trocar informações. A gente tocava altas horas no calçadão que tinha na rua São Pedro, lá onde eu morava, na esquina tinha esse calçadão. Por isso que depois originou o nome do grupo Calçada. A gente ficava lá. Depois aconteceu esse negócio do Showpiau aí abriu mais. Muita gente chegava lá. Morava com meus tios que me criaram. Minha tia que é irmã do meu pai. Nesse tempo meu tio tinha acabado de falecer e minha tia ficou mais relax e eu praticamente dava as cartas (risos). Todo mundo ela gostava. Tinha me incentivado a estudar música. Eu que não quis na época. Ia todo mundo. Aparecia de tarde. Virou uma rotina.³

O clima familiar e receptivo descrito na citação propiciava o fluxo de pessoas e o trânsito de ideias. Interessante observar que foi apontado o momento em que esse espaço ganhou mais notoriedade: após o *Showpiau* no qual o músico também se apresentara. Apresentação esta que parece ter lhe rendido prestígio e fama, pois, ainda segundo Brito, o número de pessoas que passaram a frequentar aquele ambiente para trocar informações aumentara. A casa funcionava,

² Fruto da terra. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 19 e 20 fev. 1978.

³ BRITO, Geraldo Carvalho de, *op. cit.*

portanto, como local de vivências musicais para além dos palcos, onde novos sujeitos começaram a configurar uma das facetas cancionista da cidade. Cruz Neto falou sobre sua convivência na casa do “Geraldinho”,

quando eu comecei a compor com o Geraldo... é interessante porque o Geraldo tocava muito bem. Toca até hoje. Aí a gente chegava assim... lá próximo da casa do Geraldo tinha uma calçada bem alta e duas horas da tarde, três horas a gente ia pra lá e começava a tocar. A gente compunha assim, eu dizia, “Geraldo, vamos fazer uma bossa-nova?”. Aí ele dizia, “vambora”. Eu dizia, “a gente fala de que?”, “fala disso”, aí eu já começava a escrever a letra. Eu tenho muita facilidade pra escrever e tal. O Geraldinho falava, “vamos fazer um iê iê iê”, aí a gente começava assim. Então, não havia um estilo assim definido. Mas consciência mesmo do que a gente tava fazendo, trabalho musical... eu acho que essa consciência veio surgir um pouco a partir do Canto amordaçado. Canto amordaçado não. Do Fruto da terra.⁴

Canto amordaçado e *Fruto da terra* eram os nomes de dois espetáculos do grupo Calçada, do qual Cruz Neto e Geraldo Brito foram fundadores. Chamo a atenção para o comentário do compositor a respeito do surgimento de uma consciência relativa a edificação de um “produto” cultural que pudesse se chamar de música popular piauiense, gestada nas experiências artísticas coletivas como visto anteriormente – nos casos do *U Dy Grudy*, *Nortristeresina* e *Showpiauí*. *Canto amordaçado*, de 1976, estreia do grupo Calçada nos palcos era o primeiro voo solo dessa geração de artistas, não mais dependentes de festivais ou de organizações coletivas.

Sobre o *Canto amordaçado*, Geraldo Brito falou o seguinte, “começamos a ensaiar pra esse show. Primeiro show do grupo Calçada, chamado *Canto amordaçado*. Agosto de setenta e seis. Fizemos esse show com esse nome. Era uma referência à ditadura [...] Composições todas do pessoal daqui. Maria da Inglaterra... do Cruz Neto, minhas, se não me engano. Eu tava começando a compor, a gente começando a compor e fizemos esse show”.⁵

A cantora Laurenice França que participou do conjunto lembrou dos arroubos destemidos da juventude do grupo ao fazer música na pequena capital, “nós éramos muito

⁴ CRUZ NETO, Joaquim Antônio da, *op. cit.* Ainda em sua entrevista, Cruz Neto relembrou como entrou em contato com nascente cenário da música popular em Teresina e de como essa relação resultou no grupo Calçada, “na verdade eu tive duas culturas musicais. Uma em São Luís. Eu vivia muito com o pessoal de música lá, mas eu não tocava muito com eles, porque eles eram muito fechados, mas a gente tinha relação de amizade e tal. Mas aqui em Teresina teve o primeiro show do pessoal, aqui organizado chamado *Nortristeresina* que inclusive saiu até um CD agora. E eu assisti a esse show lá no Liceu e eu fiquei muito entusiasmado. Achei muito legal e a partir daí eu conheci a Laurenice e nós ficamos super amigos. Eu a Laurenice e o Geraldo. A gente mostrou umas músicas pra Laurenice, ela gostou e daí começamos a fazer música. Nós criamos um grupo chamado grupo Calçada”.

⁵ BRITO, Geraldo Carvalho de, *op. cit.*

audaciosos. Corajosos no sentido de encarar um teatro de 520 lugares. Nós tínhamos figurino especial. Cenário confeccionado, sabe? E nós tínhamos público. Não era coisa de ter um gato pingado não”.⁶ Cruz Neto comentou as dificuldades e o imprevisto de quem iniciava uma carreira musical num ambiente que precisava ser conquistado e construído pelos aspirantes a artistas,

a gente cismou de fazer um show, tinha sido inaugurado o Theatro 4 de Setembro. O Tarcísio Prado tinha dado a maior força pra gente fazer esse show. Só que a gente criou a banda e ela não tinha nem nome. E eu me lembro que eu fui pra Secretaria de Cultura pedir um apoio lá pra gente fazer esse show. No caminho eu, “pô, como é que vai ser o nome desse grupo?” Aí olhei pra calçada. “Pô, grupo Calçada!” Eu já tinha tido um grupo lá em São Luís que se chamava grupo Bagassa, com dois ss. Aí levei pros meninos e eles acharam legal. Quando eu cheguei lá na cultura, o apoio que a gente teve de lá foram duas resmas de papel pra gente fazer os cartazes. E o Eurípedes Aguiar, o Reco, ele criou esse cartaz pra gente e nós fizemos o primeiro show na cara e na coragem. Coisa de menino que não tem vergonha de nada. E foi aí que começou.”⁷

Esses primeiros passos do grupo culminaram no seu *show* mais célebre, o espetáculo *Fruto da terra*. Diferente dos anteriores, cuja feitura ocorrera em nível amadorístico, como a citação acima exemplificou, o evento de 1978 contou com grande equipe de produção musical. Padrão que se repetiria nas apresentações dos novos artistas que começavam a se colocar no espaço público teresinense como uma presença real na construção e nos debates culturais da cidade. Geraldo Brito deu detalhes a respeito daquela apresentação,

foi um show mais estruturado. O Viriato sempre viajava e voltava com ideias de show, folder, direção, cenário. Então ele via muita coisa. Eu não via por que eu não viajava ainda. Duro. Mas ele viajava. Ele dirigiu esse negócio, organizou direitinho. Foi um show bem estruturado [...] O Viriato via os shows lá no Rio de férias. Ele via toda aquela coisa. Ganhava aqueles folders, roteiros. Ele via como era a concepção de um show na íntegra. Aí ele fez essa proposta. “Vamos fazer o show do grupo Calçada dentro dessa coisa”. A Heloísa Cristina que era uma artista plástica fez o cenário. A Liz Medeiros fez a parte gráfica. O Açaí foi fazer a luz. Chamamos um cara pra fazer o som. Estruturamos as entradas, porque a gente falava. As canções. Foi tudo pensadinho direitinho. O que não aconteceu nos primeiros.”⁸

Matérias de divulgação do *show* apresentaram uma ficha técnica mais detalhada: a produção foi do grupo Ventus Popularis-Arte. A equipe e o elenco: George Mendes (direção musical), Haroldo Francisco (produção executiva/divulgação), Viriato Campelo (direção geral),

⁶ PESSOA, Laurenice França de Noronha. *op. cit.*

⁷ CRUZ NETO, Joaquim Antônio da, *op. cit.*

⁸ BRITO, Geraldo Carvalho de, *op. cit.* O segundo *show* do grupo, do qual não encontrei informações detalhadas, se chamou *Claridade*.

Herondina Falcão (figurinos), Heloísa Cristina (cenário), Elizabeth Medeiros (programação visual/arte), Aluísio Carvalho (engenharia de som), Assaí Campelo (iluminação/fotografia). Músicos: Almir (baixo acústico e elétrico), Carlinhos (bateria), Cruz Neto (violão, bandolim e vocal), Geraldo Brito (violão, cavaquinho, viola, guitarra e vocal), George Mendes (violão e vocal), Lícia Mendes (piano e flauta doce) e Paulo Batista (percussão e voz).⁹

Na citação de Geraldo Brito foi dada ênfase à presença de Viriato Campelo na concepção do espetáculo. Ele, que participara anos antes da elaboração do *Nortristeresina*, trabalhou em algumas ocasiões como produtor cultural na cidade e estabeleceu pontes de interlocução com o que ocorria nos grandes centros do *showbusiness* brasileiro, levando essa experiência a outras produções que realizou na capital piauiense. Além de Campelo, Antônio Noronha, o Doutor Noronha, era outro nome envolvido nas empreitadas musicais da cidade que emprestava suas vivências no campo das artes, adquiridas em cidades como o Rio de Janeiro, para a elaboração de espetáculos musicais em Teresina.¹⁰ Esses intercâmbios culturais, praticados por Campelo e Noronha, aconteceram num período em que alguns estudiosos identificam como a acomodação e hierarquização do *mainstream* da música popular brasileira, absorvida pela dinâmica da indústria cultural após os frementes anos 1960. Os nomes surgidos nesse período (Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina etc.), bem como os novos artistas que apareceram (Gonzaguinha, Ivan Lins, Belchior, Alceu Valença, Secos & Molhados etc.), rotulados sob a sigla MPB, representaram o momento em que a canção tornara-se um dos principais segmentos de prestígio no mercado cultural brasileiro, sobretudo na segunda metade dos anos 1970.¹¹

⁹ Fruto da terra. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 19 e 20 fev. 1978, e Frutos da terra. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 12 e 13 fev. 1978.

¹⁰ Além de ter integrado a equipe do espetáculo *U Dy Grudy* em 1973, Noronha produziu em Teresina *shows* das cantoras Lena Rios e Laurenice França. Numa entrevista em que falou de sua trajetória e contatos culturais na capital fluminense, disse, “aí passei um tempo no Rio de Janeiro, um mês de férias lá pra ver como é que era o profissional lá, e aí como eu gosto muito de teatro, cinema, essa coisa toda, comecei a conversar com uns colegas meus, médicos, e eu perguntava, “você foi ver isso?” Ele disse não. Eu, ‘por que?’ ‘Porque não tive tempo.’ E eu tava de férias tava vendo tudo, né! Aí eu disse, “rapaz então pra que que eu venho morar no Rio de Janeiro pra não ter tempo de ver nada?”, então eu vou-me embora pro Piauí, porque no Piauí eu tiro minhas férias e venho pro Rio de Janeiro e vejo tudo que eu tenho que ver (risos)”. PESSOA FILHO, Antônio Noronha. Entrevista concedida à Paula Poliana Olimpio de Melo Sousa em Teresina em 2011.

¹¹ Entre os trabalhos que abordam esse processo de consagração de artistas no universo da música popular e sua relação com o mercado fonográfico brasileiro ver DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz, op. cit.*, e FENERICK, José Adriano. A ditadura, a indústria fonográfica e os “Independentes” de São Paulo nos anos 70/80. *Métis: história & cultura* – v. 3, n. 6, Caxias do Sul, jul. -dez. 2004, e NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. Disponível em <https://drive.google.com/file/d/0B3CBLYX406q2cEUxaVU1MIE4Njg/view>. Acesso em 7 dez. 2016, e NAPOLITANO, Marcos. *MPB: a trilha sonora da abertura política, op. cit.*, e TATIT, Luiz. *O século da canção, op. cit.*

A produção dos artistas consagrados nos mercados de bens culturais, não só no que diz respeito ao produto fonográfico, mas também suas *performances* de palco, se tornaram referências importantes para o nascente cenário de *shows* em Teresina. Se os músicos, intérpretes e compositores piauienses não viam em seu horizonte próximo a perspectiva de se inserirem no mercado fonográfico a curto prazo, pelo menos tentavam se aproximar, ao que parecia, daquilo que era feito nos maiores centros de visibilidade cultural do país, em relação às montagens ao vivo das apresentações musicais. Isso ficou evidente na fala de Viriato Campelo em entrevista realizada no final da década de 1980 em que ele, falando da possibilidade de trabalhar com a cantora Laurenice França, discorreu sobre sua trajetória como produtor cultural na capital piauiense,

*estou entusiasmado com a possibilidade de produzir o show da Laurenice. Caso eu venha a reiniciar trabalho como produtor farei de uma maneira bem evoluída, porque apesar de eu ter tido uma experiência pequena em termos de direção, no entanto tenho uma boa experiência em termos de acompanhamento de tudo o que acontece no meio musical, desde 74 pra cá. A Elis Regina, por exemplo, eu acompanhei quase todos os shows que ela produziu nos últimos tempos. Gal Costa, Vania Bastos... Tenho conversado também com muitos diretores, como por exemplo o Wally Salomão, que produziu os shows da Bethânia. Sou ligado também à produção dos shows de Caetano Veloso, que tem uma produção bastante elaborada, ao contrário do que se possa pensar. Tive oportunidade de assistir ensaios do show Velô e pude acompanhar o processo de criação, portanto me considero com capacidade de levar adiante este projeto.*¹²

Apesar da entrevista datar de 1987 e remeter a acontecimentos daquela década, como a referência ao *show Velô* de Caetano Veloso, o relato de Campelo traduzia a interlocução dele e de outros sujeitos da canção teresinense com os referenciais consagrados nos grandes mercados de bens culturais brasileiros, dos quais os artistas citados foram um bom exemplo. O *show Fruto da terra*, inserido nesse processo de diálogo cultural e bebendo nessas fontes, cuja experiência de Viriato Campelo nos dá indício, produziu segundo à imprensa, “um espetáculo com visual excelente, recorrendo simplesmente ao pessoal da terra”¹³. Numa das divulgações dessa apresentação, esses artistas foram chamados de os “novos compositores do Piauí”.¹⁴

¹² Cultura em verso, prosa e na conversa entre artistas. *Jornal da Manhã*, Teresina, 12 abr. 1987, p. 2. A entrevista de Viriato Campelo foi realizada conjuntamente com as cantoras Laurenice França e Janette Dias na qual os três discorrem sobre as dores e as delícias de se fazer música em Teresina.

¹³ Fruto da terra. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 19 e 20 fev. 1978.

¹⁴ Música. *O Dia*, Teresina, 14 fev. 1978, p. 13.

Dessa apresentação, noticiou-se, de forma difusa, que os temas tratados nas canções orbitavam sobre o medo, a sabedoria e a ingenuidade do homem do campo nordestino na sua relação com as dificuldades da vida rural e as hostilidades do cotidiano caótico das cidades. No entanto, “não falta(ram) as composições mais sofisticadas, com gosto de urbano, falando de esquinas, gritos, noites e guardas-noturnos”.¹⁵ Segundo Cruz Neto, a divulgação do *show* foi importante para o êxito do espetáculo e sobre isso, contou uma anedota bem humorada,

*e esse show foi um negócio assim louco, ele lotou o teatro. Foi muito bom. E nós pegamos até uma mídia de graça na época desse show porque o Renato Aragão com os Trapalhões, eles estavam aqui pra fazer um show e numa brincadeira lá no rádio eles disseram que cada um era fruta, “ah, eu sou o melão”, o outro disse outra, eu sei que o Didi disse, “eu sou uma minhoca”. Aí o cara disse assim, “ah, mas minhoca não é fruta”. Aí ele disse, “é sim. É fruta da terra. Vai ter até um show no teatro aí, que eu vi”. E isso foi uma propaganda de graça que nós pegamos.*¹⁶

O *Fruto da terra* e o grupo Calçada se constituíram num *turnning point* para parte de seus integrantes. Muitos deles já haviam começado seu trajeto nos festivais universitários e nos *shows* musicais aqui analisados (casos de Geraldo Brito, Laurenice França, Paulo Batista, Gondim Neto) e outros começavam a traçar seus caminhos na capital piauiense a partir de então (Cruz Neto e George Mendes). Brito disse que “com esse último *show* do grupo Calçada decidimos... eu decidi, ‘vou fazer um *show* sozinho’. Os meninos viajaram. O George morava fora, o Neto em São Luís. Aí quem ficava aqui só era eu, Laurenice e tal. Comecei a compor e já tinha umas músicas prontas”.¹⁷ George Mendes afirmou que apesar da união dos que faziam o grupo ter continuado após o seu fim era necessário “[...] trilhar, cada um, uma rota própria apenas para fins de apresentações, diante do grande volume de trabalho”.¹⁸ Para Cruz Neto a experiência deu a segurança que precisava para arriscar seu voo solo e a perspectiva de estarem produzindo algo até então inédito na cidade, “eu acho que o *Fruto da terra* foi que nos deu a consciência, assim mesmo, porque a gente viu o resultado de palco. E deu uma consciência assim de que a ‘gente pode fazer um trabalho legal e a gente tá começando a criar’, uma coisa que até então não havia em Teresina que era artista da terra subir num palco pra tocar, entendeu? Que na época foi uma grande novidade [...] meados dos anos 70... em 75, 76, 78 por aí assim”.¹⁹

¹⁵ Fruto da Terra. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 19 e 20 fev. 1978.

¹⁶ CRUZ NETO, Joaquim Antônio da, *op. cit.*

¹⁷ BRITO, Geraldo Carvalho de, *op. cit.*

¹⁸ “Sensatez” volta sem censura. *O Estado*. Teresina, 21 fev. 1981, p. 4.

¹⁹ CRUZ NETO, Joaquim Antônio da, *op. cit.*

Outros grupos e artistas também surgiram como notas musicais a formarem o acorde da geração representante da moderna canção popular brasileira em Teresina. Todos parte do contexto de efervescência cultural dos anos 1970 vivido pela capital piauiense. Cada um deles começou a produzir seus *shows* a partir de um mesmo conceito, de espetáculo musical, cujos primeiros ensaios coletivos, *U dy Grudy*, *Nortristeresina* e o *Showpiau* podem ser considerados os seus precursores. Como dito, a elaboração desse formato guardava relação com o consumo cultural que os agentes artísticos teresinenses passaram a absorver de outros espaços artísticos, num Brasil em pleno processo de massificação da cultura, cuja capilaridade se estendia para os diferentes centros urbanos do país. Esses novos grupos e suas tendências musicais passaram a compor as concorrências e a desenvolver suas lutas internas que, longe de constituírem a desintegração desse universo, foram, ao contrário, os movimentos mesmos que proporcionaram a sua existência.²⁰

No final de 1970 a produção de espetáculos musicais teresinenses, cujo grande palco foi o Theatro 4 de Setembro, começou a se tornar mais frequente. Jovens compositores, músicos e intérpretes ocuparam essa casa de espetáculos com suas montagens seguindo, como dito anteriormente, os moldes das apresentações do *mainstream* da música popular brasileira. O que parecia imperativo nesta fase da trajetória de Geraldo Brito, Cruz Neto, Laurenice França, Edvaldo Nascimento, George Mendes e os grupos Candeia e Varanda – artistas que terão parte de sua produção aqui analisadas em função de sua visibilidade e da frequência de sua presença nos principais jornais da cidade – foi a criação de um repertório musical que levasse a marca autoral de cada um deles e a partir do qual se tornou possível falar numa música popular piauiense.

Em junho de 1978 era divulgado o primeiro *show* solo de Geraldo Brito da seguinte maneira, “*Na boca de espreita: os novos músicos de Teresina anunciam um recital dedicado à duas vítimas da violência: o ator Helzano Sá e o pianista Tenório Júnior*”.²¹ Brito afirmou que

²⁰ Bourdieu ao analisar o momento em que o paradigma academicista nas artes plásticas na França começou a perder seu poder de nomeação dos valores legítimos na economia cultural simbólica no século XIX, em face da emergência de novos discursos e práticas artísticas, no caso o expressionismo, nos deixa entrever que tais lutas de representação nesse campo, antes de significarem sua desintegração, foram, ao contrário, os motores responsáveis pelo funcionamento de suas engrenagens sociais. É nesse sentido apontado pelo sociólogo francês que minha análise busca se reportar. Ver BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, op. cit., p. 255 e 279.

²¹ Na boca de espreita: os novos músicos de Teresina anunciam um recital dedicado à duas vítimas da violência: o ator Helzano Sá e o pianista Tenório Júnior. *O Dia*, Teresina, 18 e 19 jun. 1978, p. 20. O pianista carioca Tenório



Figura 9- Imagem divulgação do show *Na boca de espreita*. Geraldo Brito é o que está sentado de óculos e gorro. O Dia 18-19 jun. 1978.

esse nome “era ligado também a coisa da ditadura. Você ficar na boca de espreita, esperando ali de tocaia. A ideia era essa. Uma coisa meio tola nossa, mas que naquele momento era necessário”.²² Da turma que o acompanhou, parte era remanescente do grupo Calçada. A produção que esteve envolvida com Brito em *Na boca de espreita*, por exemplo, estivera também no espetáculo *Fruto da terra*.²³

Apesar do título remeter às questões incrustadas no espaço

tradicional dos debates políticos da época, a trajetória do compositor no período aqui estudado foi marcada por uma visão do poder político, como abordei anteriormente, situado nas mais diversas esferas do cotidiano, e não apenas nas suas instâncias consagradas, como instituições de Estado ou partidos políticos.²⁴ Em texto escrito em 1979 no qual narrou os acontecimentos até então recentes da música popular teresinense, Geraldo Brito explicitou a relação que seu trabalho musical estabelecia com o que ele entendia sobre essa questão,

chega outro e diz: “será que estes shows que tem acontecido trazem uma proposta política para questionar as pessoas?” Aí eu tenho que sorrir e explicar que a música exerce um poder fora do comum nas pessoas. Ela

Júnior, ligado à bossa nova, desapareceu na Argentina em 1976 após acompanhar Vinícius de Moraes e Toquinho num show em Buenos Aires. As investigações deram conta de que o pianista teria sido sequestrado, torturado e morto pela ditadura Argentina. Já o caso do ator e carteiro Helzano Ferreira de Sá, cujo assassinato em 1977 ocupou durante anos as páginas policiais, nunca solucionado, tornou-se um dos crimes mais comentados do período em Teresina. Sobre os dois casos ver, respectivamente <<http://memoriasdeditadura.org.br/biografias-da-resistencia/francisco-tenorio-jr/index.html>>. Acesso 15 maio 2018, e SANTOS, Hélio Secretário dos. *A morte do carteiro e outras histórias: crimes e masculinidades em Teresina nas décadas de 1970 e 1980*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2013.

²² BRITO, Geraldo Carvalho de, *op. cit.*

²³ A produção foi da Ventus Popularis Arte, a mesma do *Fruto da terra*. O cenário de Heloísa Cristina, a arte gráfica de Liz Medeiros e a iluminação de Assaí, todos eles também presentes no último show do Calçada. A banda: Márcio (flauta), Gondim (percussão), Edvaldo (contrabaixo), Robert (guitarra e viola), Teotonho (sax alto) e Carlinhos (bateria). Entre os parceiros de compositores que entraram em seu repertório aparecem citados Rubem Gordo, Edmar Oliveira, Cruz Neto e Pierre Baiano.

²⁴ Nesse sentido, a postura do compositor entrava em sintonia com as análises de Foucault sobre poder e política, quando o filósofo francês afirmou, “o aparelho de Estado é um instrumento específico de um sistema de poderes que não se encontra unicamente nele localizado, mas o ultrapassa e o complementa.” FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. XIII.

*transcende tudo, porque vai além do que ela possa querer parecer. Subir num palco, agarrar um violão ou guitarra é algo assim muito forte, um negócio pra ser discutido sob um ponto de vista mesmo político-musical-social. E além do mais martelando no lado das letras, a coisa fica muito mais forte, robustece a música em si. O inimigo não é o mesmo? Ou será que não?*²⁵

Como pode-se perceber, a visão de Brito naquele momento estava mais voltada para o fazer musical, a *performance* e a composição. Elementos que foram um dos combustíveis para os embates político-culturais no interior do universo da canção popular em Teresina, em que de um lado ele e seus parceiros se localizavam como herdeiros da antropofagia tropicalista. Do outro, os conjuntos Varanda e Candeia, grupos que buscavam construir sua música com sotaque ancorado nas raízes do nordeste brasileiro, se utilizavam de referenciais associados à realidade popular como reserva identitária em suas criações. O cantor e compositor Cruz Neto ao comentar sobre o cuidado com as produções dos espetáculos nesse período assim lembrou o primeiro *show* do grupo Candeia realizado no final de 1978,

*Teve um show do Candeia que era louco. Tinha uma menina que cantava pra caramba com o Aurélio... era a Solange. A Solange cantava muito cara. E tinha uma cena que na frente do palco... eles colocaram uns mandacarus de verdade mesmo. E eu ficava até com medo deles se machucarem no meio daqueles mandacarus com aqueles espinhozões. Rapaz, tinha uma cena dramática que ela começava a cantar uma música assim... essas músicas sertanejas mesmo, falando de seca e tal. No meio da música ela pegava uma lapa de facão, bicho! E começava a cortar esses cactos (risos). A plateia delirava com aquilo, entendeu?*²⁶

Esta foi a estreia do espetáculo *Óculos*. Nele seus integrantes buscavam “um novo som que bem caracterizasse a música piauiense, bastante violentada por sons alienígenas, como a *discotheque*, o *rock* e outros”.²⁷ Aurélio Melo (viola, violão e voz), Daniel (viola, violão e voz), Adalberto (flauta), Paulo Aquino (baixo e voz), Nonato (bateria), Solange Veras (voz), Carradine e Nezim (percussão) faziam parte da formação do conjunto que se apresentou no teatro. Parte deles havia se conhecido na Banda 16 de Agosto, da Prefeitura Municipal de Teresina, em que trabalhavam como músicos. O líder do grupo, Aurélio Melo disse, “dentro da banda de música eu conheci Zé Rodrigues, Adalberto... Pessoas que vinham de outros caminhos”.²⁸ Solange Veras e José Rodrigues (Zé Rodrigues) trabalharam também como compositores para o Grupo de Teatro e Pesquisa, Grutepe que, entre suas diretrizes, preconizava

²⁵ BRITO, Geraldo Carvalho de. Artedaços, *op. cit.*

²⁶ CRUZ NETO, Joaquim Antônio da, *op. cit.*

²⁷ Grupo Candeia hoje e amanhã. *O Dia*, Teresina, 28 dez. 1978, p. 11.

²⁸ MELO, Raimundo Aurélio, *op. cit.*

“o incentivo a criação artística de autores e compositores piauienses”²⁹, cujas bases seriam construídas “na terra e no povo nordestino”.³⁰

Tais vivências – o trabalho com as bandas de música, bem como as pesquisas lítero-musicais do teatro – se imprimiram no perfil composicional do Candeia, caracterizado pela pesquisa de ritmos e temas nordestinos que o grupo acreditava serem, pelo menos nesse primeiro momento, os conteúdos de uma identidade piauiense ameaçada com os avanços das modernidades urbanas. Mais uma vez foi Aurélio Melo quem nos informou sobre essa questão,



Figura 50: Zé Rodrigues e Aurélio Melo, parceiros de composição da maioria das canções do Candeia. *O Estado* 11 fev. 1978.

*o grupo Candeia tinha a proposta de fazer música nordestina, tá certo?! E aproveitando todo esse aprendizado que a gente tinha. Nós fizemos um grupo que pesquisava música nordestina como um fragmento ou uma consequência da música modal [...] Então, o Grupo Candeia foi trabalhar em cima disso. E começamos a fazer essa música nordestina. Que a gente pretendia fazer uma música nordestina com cheiro de Piauí. Como? Porque a música nordestina é aquela do Luís Gonzaga, mas que se espalhou... Paraíba, Pernambuco, Piauí. Então, a gente queria que nossa música fosse nordestina, mas que tivesse um cheiro de Piauí. E aí nós fomos buscar nas lendas, Zabelê, Num-se-pode e tudo.*³¹

Também afinando seu espetáculo de estreia pelo mesmo diapasão temático que “cantava as coisas da terra”, não seguindo, porém, a mesma ortodoxia preconizada pelo Candeia em suas

²⁹ Teatro. *O Dia*, Teresina, 26 nov. 1976, p. 15.

³⁰ BEZERRA, Domingos. Grutepe mostra o que o Piauí tem. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 19 e 20 jun. 1977, p. 9. Solange Veras compôs a canção “Terra Seca”, título homônimo ao primeiro espetáculo do Grutepe, cuja letra descrevia imagens largamente utilizadas sobre as agruras provocadas pela seca. Segue a letra, “a tristeza desperta/os sentimentos da vida/e a morte da alma/de gente que sente no peito/ansiedade desassossegada/e fala sobre a tragédia da terra seca/sorriso negro, este rosto de fome/teu silêncio é mortal/oh! Quadro infernal! /e a lamentação:/ ‘as plantas murcham/nesse fogo sem brasa, /nessa seca danada/surge o desespero/terra comendo fome/terre de pé se deita/pra esperar tempo bom voltar/...pingos d’água vão molhar/ o sangue vai acabar’ /finalmente, o otimismo:/chuva, chuva/arrasta a seca pra longe/deixa meu povo ficar.” Zé Rodrigues também compôs para o espetáculo *Terra Seca* as músicas “Chuva artificial” e “Canoeiro do rio Paraíba”. Ver Festival da música popular arrancou aplausos no Sesc. *O Estado*, Teresina, 10 dez. 1976, p. 6.

³¹ MELO, Raimundo Aurélio, *op. cit.* Encontrei várias informações sobre os integrantes do Candeia num período que antecedeu a sua criação. Uma delas foi a matéria que noticiou o grupo musical chamado Resistência, cujo objetivo era integrar as raízes nordestinas à MPB. Entre os integrantes citados estavam Aurélio Melo (violão e voz), Adalberto Borges (flauta) e Daniel (violão e gaita). Outra matéria deu notícia sobre a já iniciada parceria de Aurélio Melo e Zé Rodrigues, responsáveis por boa parte das canções do Candeia. No carnaval teresinense de 1978 ambos compuseram a música “A barragem e a pesca”, grande sucesso da festa de Momo daquele ano, tematizando os problemas dos custos do progresso urbano para as populações ribeirinhas, sobretudo as localizadas às margens dos rios Poti e Paraíba. Ver, respectivamente, As raízes do Resistência. *O Dia*, Teresina, 5 e 6 nov. 1977, p. 13, e Problema de pesca vira samba. *O Dia*, Teresina, 11 fev. 1978, p. 11, e DIAS, Carlos. Melhor samba do carnaval composto na Piçarra. *O Estado*, Teresina, 11 fev. 1978, p. 6.

pesquisas musicais, o cantor e compositor Cruz Neto, lançou o *show Quintal* em 1979 no Theatro 4 de Setembro. O conjunto que o acompanhava era constituído basicamente de integrantes de seu antigo grupo, o Calçada – além de Brito e França, participaram também Paulo Batista, Gondim Neto, Almir Marques e assumindo as baquetas Durvalino Couto Filho. A apresentação intencionava levar ao público, segundo divulgação da época, a “realidade piauiense” por meio de canções que tratavam do “drama da civilização” moderna, pensados de uma visada que partisse de seu próprio quintal, ou seja, a partir de seu lugar de fala, tendo como representações, “o nordeste, o Piauí, a solidão, o amor e o canto dolente do caboclo nordestino”.³²

Ainda em 1979, Geraldo Brito realizou mais um *show* no Theatro 4 de Setembro, chamado *E daí?* Dessa vez em parceria com a cantora Anna Miranda, que participara do *U Dy Grudy* em 1973. De volta do Rio de Janeiro, onde alternava os estudos em comunicação e a vida de cantora³³, Miranda aproveitou para soltar a voz na capital piauiense. “Quando eu cantei as músicas do Geraldinho com o Cruz, o Geraldo mandou me pedir que eu viesse aqui fazer esse *show*. Eu cheguei, escolhi as músicas e fiz o *show* e foi uma loucura. Tava lotado!”³⁴ Balula, apelido dado a Geraldo Brito por conta de sua vasta cabeleira, encontrou tempo para realizar mais uma apresentação nesse ano. Em *Geraldo Brito em concerto*, acompanhado da banda Fruta Madura e das cantoras Laurenice França e Janete Dias, o artista marcava seu posicionamento no interior das representações musicais que se constituíam naquele momento em Teresina. Em fala sobre o *show*, fez referência ao *pop*, indo na contramão da busca pelas raízes nordestinas e sinalizava por quais caminhos a música popular no Piauí deveria seguir, “é um concerto *pop*. Não tem nenhuma intenção de ser camerístico ou erudito [...] O que quero mostrar para o público nesse *show*-concerto-pop é que a produção musical no Piauí vem melhorando sensivelmente, e o nosso trabalho está estendendo seus laços [...] O certo é que

³² Ver Outro grupo do Piauí está fazendo música. *O Dia*, Teresina, 26 jan. 1979, p. 9, e Vamos todos ao Theatro. *O Dia*, Teresina, 27 jan. 1979, p. 13. Nestas mesmas matérias o que se diz é que o *show Quintal* foi realizado pelo grupo Calçada. No entanto, Geraldo Brito e Cruz Neto afirmam que o *show* havia sido de Cruz Neto. Opto ficar com a versão de ambos, uma vez que o fato da equipe e músicos se constituírem basicamente dos mesmos que haviam participado dos espetáculos do Calçada pode ter sido fator de desencontro da informação. Além do fato de Laurenice França já ter saído do Calçada antes do lançamento do *Fruto da Terra* de 1978. Logo, ela não poderia ter participado de Quintal como integrante do grupo, tal como foi afirmado em ambas as matérias.

³³ Um pouco sobre a trajetória musical de Anna Miranda ver MEDEIROS, Hermano Carvalho, e NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. Mapeando os fazeres musicais: pluralidade sonora no cenário musical teresinense nos anos 1980. In: MEDEIROS, Hermano Carvalho, e NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa (orgs.). *História & Música popular*. Teresina: EDUFPI, 2013. Ver esp. p. 157 à 159.

³⁴ MIRANDA, Anna Lúcia de, *op. cit.*

estamos compondo coisas boas e novas que precisam ser conhecidas por mais gente. Vamos batalhar todos juntos, *together*”.³⁵



Figura 11: Edvaldo Nascimento empunhando sua guitarra e em imagem promocional do show *Cerol na Linha*. O Dia 11 e 12 fev. 1979.

Outro que seguia a estrada aberta pela tropicália, dialogando com o universo da música *pop*, sobretudo o *rock*, era o jovem cantor, guitarrista e compositor Edvaldo Nascimento, que anos antes juntamente com seu parceiro, o poeta e baterista Durvalino Couto Filho, integraram a Banda da Cidade Verde, conjunto que pioneiramente interpretava em Teresina grupos como Led Zepellin, Black Sabbath e Grand Funk. Com esse grupo participaram de edições do *Showpiauí* e foram a ala mais internacionalizada dessa geração. Nascimento acompanhado dos músicos que normalmente tocavam com Geraldo Brito até então – como o próprio Durvalino Filho na bateria, Robert Ferreira na guitarra e Márcio Meneses na flauta – realizou seu *show Cerol na linha* também em 1979.

O compositor refletiu sobre o momento da música popular daquele ano, a propósito dessa apresentação, “Teresina precisa acreditar nos seus novos compositores. Este é um trabalho que vem se processando desde 1973 quando venho compondo com Durvalino, Pierre Baiano e Márcio Meneses. A cidade já apresenta seus talentos todo mês no Theatro [...] Agora é minha vez”.³⁶ O nome *Cerol na linha* se referia à prática que consiste em aplicar uma mistura de cacos de vidro triturado e cola em linha de pipa para com isso cortar outras linhas de pipas próximas quando empinadas. O título, segundo Durvalino Filho era uma metáfora à orientação artística do *show*, que atravessava diferentes gêneros musicais nas composições de Edvaldo Nascimento e parceiros, que iam do *rock*, passando pelo *reggae* e *baião*, num som que pudesse amalgamar, nas palavras de Durvalino “embolada com amplificador, (e) Maria da Inglaterra na *discotheque*”.³⁷

A segunda incursão de Cruz Neto no palco do teatro no mês de dezembro, fechou os anos 1970 e deu mais relevo à constatação de Edvaldo Nascimento sobre o final dessa década. A alta frequência de *shows* de artistas na principal casa de espetáculos da cidade foi assim anunciada, “dando prosseguimento ao circuito piauiense de artistas da Terra, que começou com

³⁵ Geraldo Brito em concerto. *O Dia*, Teresina, 11 nov. 1979, p. 10.

³⁶ “Cerol na linha”, de Edvaldo, dia 13, no Theatro. *O Estado*, Teresina, 11 e 12 fev. 1979, p. 7.

³⁷ COUTO FILHO, Durvalino. Edvaldo Nascimento e a turma. *O Dia*, Teresina, 11 e 12 fev. 1979, p. 10.

Geraldo Brito, tem início hoje, no Theatro 4 de Setembro, às 21 horas, o ‘Show Tudo’, com Cruz Neto”.³⁸ “Circuito”, “cenário” e outras palavras afins passaram a denominar nos jornais esses sujeitos que ao inscreverem suas práticas no tecido urbano objetivaram sua visibilidade no universo cultural teresinense.

Além do Theatro 4 de Setembro, a construção em 1978 do ginásio poliesportivo Dirceu Mendes Arcoverde, popularmente conhecido como Verdão, contribuiu para constituição de uma cultura musical numa Teresina crescentemente urbanizada e populosa, ao abrigar *shows* para públicos cada vez maiores, sobretudo no decorrer dos anos 1980.³⁹ Foi nesse contexto que o I Festival de Música Popular do Estado do Piauí (FMPBEPI) ocorreu, sendo a primeira produção local a levar audiência significativa para o ginásio. Em matéria de sua divulgação, prometia-se a realização de um grande espetáculo, cuja cobertura midiática superaria aquela arregimentada para a visita do Papa à cidade em 1980, mesmo ano de realização do festival,

*depois de quase uma década em que não mais se ouviu falar em calouro ou programa de auditório, surgem de repente, como que a denunciar a “represa” de valores artísticos desamparados, 48 nomes para disputar 12 colocações que irão “desaguar” na gravação de um LP com músicas e artistas exclusivamente piauienses [...] Goza o FMPBEPI do apoio decisivo do Governo do Estado (com Cr\$ 100 mil em dinheiro), da prefeitura (Cr\$ 80 mil) e ainda da TV Rádio Clube, que pela primeira vez em toda sua existência parte para realizar a sua primeira gravação de externa, o que não aconteceu em nenhum carnaval e até na visita do Papa João Paulo II.*⁴⁰

O autor da matéria parecia não estar a par do cenário que, como demonstrado, vinha se desenhando e que possibilitou a realização do festival que ele dava cartaz. Ainda no primeiro semestre de 1980, antes do FMPBEPI, o grupo Candeia realizou mais um *show*, chamado *Catavento*, em que o convite para assistir a apresentação enfatizou que a produção, feita por jovens que “residem aqui mesmo e aqui desenvolvem seu trabalho,” representava um momento importante para a canção teresinense, pois “difícilmente na história da cultura piauiense não tenha em conta tamanha participação da juventude nos vários caminhos da arte”.⁴¹ Esse espetáculo do Candeia não se limitou ao Theatro 4 de Setembro. Percorreu bairros e escolas de

³⁸ Cruz Neto leva hoje o show Tudo. *O Dia*, Teresina, 19 dez. 1979, p. 9.

³⁹ Um estudo sobre o crescimento urbano e populacional de Teresina nos anos 1970 e 1980 e outro sobre o aquecimento das atividades musicais em diferentes espaços na capital piauiense nos anos oitenta podem ser vistos respectivamente em FAÇANHA, Antônio Cardoso. A evolução urbana de Teresina: passado, presente e... *Carta Cepro*, Teresina, v. 22, n. 1, Teresina, jan.-jun. 2003, e MEDEIROS, Hermano Carvalho. A cidade e a música popular: Teresina e os espaços de prática musical nos anos 1980. In: SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. *As cidades de Clio*: abordagens históricas sobre o urbano. Teresina: EDUFPI, 2014.

⁴⁰ Tudo pronto para o início do festival. *O Dia*, Teresina, 9 ago. 1980, p. 10.

⁴¹ CASTRO, Chico. *Show Catavento musical*. *O Dia*, Teresina, 10 jun. 1980.

Teresina, além de cidades no interior, prática comum em toda a existência do grupo, que à época resistia “há dois anos, procurando conservar a autenticidade (ao) apresentarem a música nordestina com cheiro de Piauí”.⁴²

Geraldo Brito também contabilizou em julho de 1980 mais um *show* em seu currículo. Era o *Geraldo Brito e Banda Som Nascente* no qual o músico e compositor dialogava com a sua nordestinidade ao tocar baião, xaxado e xote.⁴³ Mas o destaque do repertório foi a presença da música “Coração noturno” de Cruz Neto, que havia concorrido no festival MPB-80 da Rede Globo de Televisão. Tal participação criara expectativas sobre a música teresinense que naquele momento parecia começar a dar seus resultados. De acordo com Brito, “o trabalho dos músicos e autores piauienses começa a despontar no cenário nacional. A participação de Cruz Neto no festival da Globo já é um primeiro passo. Dias melhores virão e tenho certeza que nós estaremos jogando no primeiro time”.⁴⁴ O compositor de “Coração noturno” rememorou de outra perspectiva toda a repercussão em torno desse acontecimento,

*foi legal como experiência. E talvez aí tenha sido a primeira coisa que tenha dado uma credibilidade para nós compositores. Pô, saía todo santo dia na mídia. As pessoas da TV Clube, porque só havia a TV Clube na época aqui, vinham me entrevistar. E terminou que as pessoas do Piauí disseram “eu acho que esses caras estão fazendo uma música legal. Pra classificar uma música na Globo.” Foi aí que eu acho que passou a ter um pouquinho de credibilidade maior na nossa música. Embora a música não tenha ido pra final, nem pra semifinal, ela saiu logo na eliminatória, mas o fato de ter sido classificada num universo de mais de 20 mil músicas e saído uma do Piauí, isso deu credibilidade pra música do Piauí. Mas... não deu em porra nenhuma! (Risos)*⁴⁵

Apesar de Cruz Neto concluir que não havia “dado em nada”, toda a repercussão local gerada em torno de sua participação no MPB-80 relativiza tal “fracasso”. Havia, como nesse e nos outros exemplos citados anteriormente, considerável conhecimento na cidade sobre o fervilhar musical promovido por esses jovens compositores, músicos e intérpretes, do qual o FMPBEPI, citado anteriormente, foi parte desse processo. Esse festival reafirmou de forma significativa os nomes da moderna canção popular em Teresina. Sobre ele, assim recordou Cruz Neto, que ganhara o prêmio de melhor intérprete masculino, “o FMPBEPI foi um marco! [...] Imagina o que era fazer um festival no Verdão e lotar o Verdão?! [...] Quando nós chegamos

⁴² Candeia com novo show hoje no 4 de setembro. *O Estado*, Teresina, 11 jun. 1980, p. 5.

⁴³ Geraldo Brito começa hoje temporada no 4 de setembro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 15 jul. 1980, p. 7.

⁴⁴ BRITO estréia hoje a noite no teatro. *O Dia*, Teresina, 15 jul. 1980, p. 11.

⁴⁵ CRUZ NETO, Joaquim Antônio da, *op. cit.*

no Verdão, que eu subi pra cantar, que eu vi o público, eu tremi. Eu nunca tinha visto tanta gente pra nos ouvir”.⁴⁶ Laurenice França, premiada como melhor intérprete feminina disse, “o festival foi de suma importância! Ele teve uma divulgação grandiosa! O Verdão lotado! Teve uma visibilidade muito grande. Pra gente isso foi muito importante. E depois nós viemos gravar. Foi transformado num disco. Coisa inédita”.⁴⁷ Paulo Aquino, baixista do grupo Candeia comentou, “foi um festival importante. Teve uma importância muito grande pra que a gente, inclusive, se integrasse. Todo mundo junto [...] A gente fez um disco, né!”⁴⁸ Geraldo Brito comunga com essas falas a surpresa com o tamanho do acontecimento, algo inesperado para todos eles,

*eu fiquei até espantado no começo porque eles diziam “vamos fazer no Verdão”. Verdão, até então, trazendo os artistas de fora. Lotando com gente de fora. Eu fiquei meio cético em relação a essa coisa de acontecer lá. Mas quando eu cheguei me espantei. O Verdão lotado! Teve umas duas eliminatórias no Verdão e a “finalzona”. Todas lotadas. A plateia com faixas, cada uma torcendo pra sua música. Uns pelo Naeno, outros por mim, outros pro Cruz, outros pelo grupo Candeia.*⁴⁹

O evento foi importante não só devido a sua repercussão nos meios de comunicação, ou por sua considerável presença de público. Além de dar visibilidade a seus participantes, o ineditismo do registro em LP das doze canções escolhidas como as melhores do certame foi sua grande novidade. A inscrição dessas composições num suporte físico – mesmo dentro dos limites de sua distribuição para o mercado consumidor, da precariedade técnica de sua gravação e do caráter fragmentário de um disco coletivo – possibilitou para esses compositores e intérpretes o seu reconhecimento para além de suas apresentações ao vivo, única forma até então possível de se entrar em contato com a produção desses artistas. “Tocou em rádio, essas músicas, “Teresina”, “Quintal de passarinhos”, a minha música tocou, a do Edvaldo, a do Cruz Neto tocou também. Divulgou muito e o disco pegou [...] foi um retrato, um registro daquilo que vinha rolando na década de setenta”, garantiu Geraldo Brito. Sobre isso, Cruz Neto contou outra história bem humorada,

aquele disco tocava muito. Tinha pra vender. As pessoas compravam nas lojas de disco, entendeu? [...] Porque até então era aquela história: a gente ia fazer um show e a gente nunca repetia a mesma música do show anterior. Então não tinha como essa música ficar na cabeça das pessoas. As pessoas não

⁴⁶ *Idem, ibidem.*

⁴⁷ PESSOA, Laurenice França de Noronha. *op. cit.*

⁴⁸ AQUINO, Paulo Afonso de Oliveira. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2016.

⁴⁹ BRITO, Geraldo Carvalho de, *op. cit.*

tinham como assimilar aquilo ali. E a partir do momento que saiu aquele disco, não. Eu me lembro quando eu fiz o concurso pra estagiário do Sebrae, eu cheguei lá e tinha uma secretária... e na hora da prova eu descobri que tinha um erro na prova e rolou um certo clima de hostilidade entre mim a organizadora da prova. E depois ela viu que eu tinha razão, que a prova tava errada. Ela, quando saiu lá fora, me esculhambou, “aquele moleque prepotente!” não sei o que mais lá... “Quem é?” “Aquele cabeludão!? Parece que é maconheiro!” (risos). Ela me esculhambou. Ai a secretária disse “Ah! Deve ser o ‘Todo prazer’”. Pra tu ver como a história da música... foi uma secretária que não tinha ligação nenhuma comigo. “Todo prazer por quê?” “Ele é compositor daquela música que toca todo dia na rádio”. “Ah é?! Por isso que ele tem aquele cabelo imundo!” Uma historinha besta dessa serve pra mostrar como foi uma coisa que realmente marcou. Eu acho que marcou.⁵⁰

As doze músicas do LP foram “Quintal de passarinhos” (Paulo José Cunha e George Mendes), “Uma certa Maria” (Francy Monte e Marry Vasconcelos), “Pedra do sal” (Aurélio Melo e Arimatam Martins), “Milagre na terra” (Naeno Rocha), “Teresina” (José Rodrigues e Aurélio Melo), “Desafio” (Lázaro e Rubeni Miranda), “Todo Prazer” (Cruz Neto), “Carta aérea” (Geraldo Brito e Durvalino Filho), “A filha do Sol” (Edvaldo Nascimento e Durvalino Filho), “A volta do Jerico” (Jurdan Gomes), “Reconstrução” (José Luís Santos) e “Vida de vaqueiro” (Batista Brasil).⁵¹ A presença dos compositores que delineavam os contornos que deram as formas mais visíveis do que chamo de moderna canção popular teresinense no *long play* foi preponderante – Cruz Neto, Naeno Rocha, Geraldo Brito, Aurélio Melo, José Rodrigues, Durvalino Filho, George Mendes e Edvaldo Nascimento, além das interpretações de Laurenice França e dos grupos Candeia e Varanda. A “materialidade” e “presença” dadas pelo disco, por meio de seus fonogramas consolidavam uma realidade até então existente apenas como discurso e prática – *shows*, espetáculos, matérias e artigos em jornais.

Embalados pelo sucesso do festival, os grupos Candeia e Varanda realizaram um *show* em parceria chamado *Correnteza desse rio* em setembro de 1980. Promovido pela Federação de Teatro Amador do Piauí para arrecadar fundos para a instituição e aproximar os diferentes setores das artes de espetáculo da cidade. A apresentação fez o público, que comparecera em peso, cair na dança com seus xotes, xaxados, baiões e frevos. “O show *Correnteza desse rio*, apresentado pelos grupos Candeia e Varanda [...] deixará em todos nós uma profunda marca que tão cedo não será esquecida [...] antes de tudo foi, como já dissemos, um marco na história

⁵⁰ CRUZ NETO, Joaquim Antônio da, *op. cit.*

⁵¹ Em minha dissertação de mestrado esmiúço mais detalhadamente o FMPBEPI. Ver MEDEIROS, Hermano Carvalho, *op. cit.*, esp. p. 34 à 41.

da *música popular piauiense* (grifo meu)”⁵², escreveu um entusiasmado articulista sobre o evento. Outro texto, escrito após o festival, atentou para uma categoria artística que passou a existir na cidade, diretamente ligada ao universo da canção, ao se referir a Cruz Neto, “considerado por vários críticos e músicos como o *melhor letrista do Piauí* (grifo meu)”⁵³. A expressão foi escrita em novembro de 1980, quando o compositor, pegando carona em seu *hit* do FMPBEPI, realizou o espetáculo *Todo prazer*, que segundo ele “foi um dos que mais lotou, porque eu tava no auge da moda, digamos assim (risos)”⁵⁴.

Em 1981 os discursos e as representações em torno do que se passou a chamar de música popular piauiense – para se referir a esse conjunto de músicos intérpretes e compositores – se estabeleceram mais nitidamente. Nesse ano, espetáculos foram montados em números significativos. *Um show muito quente* de Edvaldo Nascimento, *Sensatez* de George Mendes e Paulo Batista, *Canto do retiro* do grupo Varanda, *Relativamente louco* de Geraldo Brito, *Lances* de Laurenice França e *Cantorias* do grupo Candeia. Todos esses *shows* ajudaram a consolidar a imagem de um “movimento musical” que se constituía à época. Movimento não em sentido organizado entre seus atores, dotado de manifesto, diretrizes ou coisas que tais. Mas como um conjunto de práticas cujas diversas pontas tinham como mesmo novelo o que chamo de moderna canção popular, ao dialogar não apenas com as questões políticas de seu tempo, mas também ao propor seus debates culturais internos.

Nesse sentido, o Piauí integrava um panorama que já se desenhava desde os anos 1960, localizado em regiões periféricas aos circuitos hegemônicos de produção do capital cultural nacional que, por eles e apesar deles, transformava o país em um poliedro de diversas faces musicais. O “udigrudi da pernambucália”, o “pessoal do Ceará” e a “visão amazônica na MPB”, só para citar expressões situadas no Norte-Nordeste, são casos exemplares das fermentações artísticas, por assim dizer, “fora do eixo” no Brasil daqueles anos.⁵⁵

Compositor, músico e cantor, Edvaldo Nascimento no seu *show* de 1981 apresentou parcerias com nomes já recorrentes no emergente cancioneiro de Teresina: Durvalino Filho,

⁵² SILVA, Fonseca e. “Correnteza” desse rio. *Jornal da Manhã*, Teresina, 28 set. 1980, p. 8.

⁵³ KRUEL, Kenard. Com “Todo Prazer” Neto se apresenta no Theatro. *Jornal da mManhã*, Teresina, 30 nov. 1980, p. 10.

⁵⁴ CRUZ NETO, Joaquim Antônio da, *op. cit.* Ver também “Todo Prazer” no Theatro em dezembro. *O Dia*, Teresina, 29 nov. 1980, e Cruz Neto tem show no Theatro. *O Dia*, Teresina, 02 dez. 1980.

⁵⁵ Ver respectivamente LUNA, João Carlos de Oliveira, *op. cit.*, e ROGÉRIO, Pedro. *Pessoal do Ceará: formação de um Campo e de um Habitus musical na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira) – UFC, Fortaleza, 2006, e GUEDES, Jordianne Moreira. *O fazer musical de Rodger Rogério: o singular e o plural do Pessoal do Ceará*. Dissertação (Mestrado em História) – Uece, Fortaleza, 2012, e MORAES, Cleodir da Conceição, *op. cit.*

Pierre Baiano, Nonato Medeiros, além dele próprio. Vertente roqueira da moderna canção popular teresinense, Nascimento disse a propósito da divulgação de *Um show muito quente*, “as tendências musicais de nossa cidade já estão tomando seu rumo. Os grupos, em cada vez maior número, fazem aqui e ali bons trabalhos”. Nessa mesma matéria, a ideia de “movimento” apareceu novamente, “o show de Edvaldo Nascimento faz parte de um movimento musical que precisa ser considerado pela comunidade piauiense. Ao lado dele, talentos como o de Cruz Neto, Geraldo Brito, Naeno e outros grupos já são uma marca bem forte do que se está fazendo aqui em termos de música”.⁵⁶



Figura 12: A dupla Paulo Batista e George Mendes em foto promocional do show *Sensatez*. O Estado 18 e 19 jan. 1981.

A construção de um recorte histórico em que a música popular na capital piauiense se instituiu também apareceu em ocasião do show *Sensatez*, de Paulo Batista e George Mendes, *os artistas piauienses estão ficando cada vez mais coerentes com o trabalho que realizam e, sobremaneira, com o público. Não é de agora que estamos sentindo isso, entretanto está mais forte. Diversos shows musicais, especialmente, estão sendo realizados e, todos eles, até o momento fizeram seus realizadores gigantes [...] Sensatez é um show que vem realçar a boa fase da Música Piauiense que já percorre há algum tempo seu caminho contando com o empenho de todos para não deixar a peteca cair [...]*.⁵⁷

Sensatez foi definido por seus autores como uma mistura de ritmos, passeando pelo *rock*, *blues*, *reggae*, *bolero*, *frevô*, *samba* e *baião*.⁵⁸ A heterogeneidade musical, segundo Mendes, seguia os clarões abertos pelo tropicalismo, “depois da explosão da tropicália abriu-se a possibilidade de se compor nos vários tipos de ritmos, entrar em todos os gêneros [...] Quer

dizer, a indagação de Caetano Veloso continua fundamental: ‘Por que não?’”⁵⁹ Entre os títulos das canções que faziam parte do repertório, alguns receberam nomes bem curiosos. “Taradinha, meu amor”, “Até incendiar”, “Ninfetas”, “Morda o bumbum de sua gata” e “Delirium tremens”. Além dessas, estavam na lista “Flor de Brasília”, “Rua do porto dourado”, “Cavalo de fogo”,

⁵⁶ Edvaldo Nascimento apresenta mais um novo show no Theatro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 10 jan. 1981, p. 10.

⁵⁷ Paulo Batista e George Mendes levarão “Sensatez” ao Theatro. *Jornal da Manhã*. Teresina, 18 jan, 1981, p. 10.

⁵⁸ O show teve a direção de Geraldo Brito e como banda de acompanhamento os músicos: Geraldo Brito (guitarra, viola e guitarra baiana), Carlos Meneses (bateria), Gondin Neto (percussão), Teotônio (sax), Wellington Veras (flauta) e participação de Paulo José Cunha.

⁵⁹ *Sensatez sem censura*. *Jornal da Manhã*. Teresina, 22 fev. 1981, p. 10.

“Quintal de passarinhos”, “Guerreiro das estrelas”, “Pedra filosofal”, “Dura ternura”, “Sensatez”, “Fonte”, “Sob o sol” e “Ária”.⁶⁰

Seis dessas músicas não passaram pelo crivo da censura quando da estreia de *Sensatez*. A julgar pelo texto do poeta, escritor e jornalista Paulo José Cunha, primo de George Mendes e principal letrista do *show*, as canções censuradas possivelmente estavam entre aquelas cujo título remeteram às questões que atentavam contra a moralidade conservadora da época. “‘Eu não sabia, juro, eu não sabia...’ – prossigo em meus versos – que neste País da abertura e da democracia anunciada formalmente em juramento presidencial, os cânones da moral e dos bons costumes continuavam aguilhoados ao retrocesso mental de uma meia dúzia de juízes que determinam o que se deve e o que não se deve dizer”⁶¹, escreveu Cunha.

O texto, no entanto, – redigido em tom de lamento contra a repressão ainda presente no processo de transição política rumo a redemocratização do país iniciado no governo Geisel⁶² – buscava capitalizar esse revés carimbando-o como marca distintiva ao espetáculo. A prática de escrever poemas e canções realizadas por esse grupo de artistas apareciam como atos que se inscreviam no contexto das lutas democráticas, no qual a música popular ocupava lugar destaque no terreno cultural.⁶³ Continuou Cunha, “depois do que houve adquirimos a certeza de que incomodamos. Tanto incomodamos que nos vedam os lábios, nos apertam os dentes e guardam nosso canto a sete chaves. Num certo sentido, sabendo o país onde nascemos e vivemos, o episódio teve seu lado bom. Fez a gente aprender cada vez mais que Chico Buarque e Gilberto Gil não cantavam ‘Cálice’ em vão”.⁶⁴

Essa experiência era mais um ponto de articulação simbólica entre a produção musical dessa geração à ideia de moderna música popular brasileira – cuja consagração cultural nacional recebeu o nome de MPB – na medida em que reafirmava a canção como um instrumento de contestação política diante do autoritarismo que ainda se abatia sobre o país. É com esse pensamento que Paulo José Cunha concluiu, “não desistiremos – eu, Paulo Batista, George

⁶⁰ “Sensatez” abrirá projeto musical. *O Estado*. Teresina, 03 out. 1981, p. 5.

⁶¹ CUNHA, Paulo José. Ordens superiores: é proibido poetar. *Jornal da Manhã*. Teresina, 23 jan. 1981, p. 4.

⁶² Francisco Carlos Teixeira da Silva apresenta interessante artigo em que aborda esse processo, no qual discute alguns dos condicionantes que influíram na abertura política brasileira: pressão internacional, correntes internas militares desejosas em retornar à caserna e pressões das oposições civis pela redemocratização. Ver SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves, e FERREIRA, Jorge (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

⁶³ Sobre a relação entre a MPB e a política no Brasil dos anos 1970 ver NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural, *op. cit.*

⁶⁴ CUNHA, Paulo José, *op. cit.*

Mendes, Geraldo Brito, Cruz Neto, Durvalino Filho, Edvaldo, Naeno e todos outros – por causa disso. A lição foi um grande incentivo. Como diz Vinícius: ‘e no entanto é preciso cantar/ Mais que nunca é preciso cantar/ É preciso cantar e alegrar a cidade’”.

Após intervenção de Cunha em Brasília, onde trabalhava como jornalista para o *jornal do Brasil*, as canções foram liberadas e o *show* pôde ser apresentado integralmente.⁶⁵ *Sensatez*, que chegou a ser exibido na capital federal na sala Funarte, serviu de mote para que o poeta e compositor piauiense Climério Ferreira⁶⁶, que havia deixado o Piauí no início dos anos sessenta, refletisse sobre a música popular do seu Estado de origem, especificamente no contexto no qual o *show* da dupla Mendes-Batista estava inserido. A pretexto de fazer um convite para a apresentação de *Sensatez* em Brasília, Ferreira escreveu pequeno artigo rememorando uma de suas passagens por Teresina em que narra com grata surpresa o cenário que encontrou na cidade, citando além de George Mendes e Paulo Batista, os grupos Candeia e Varanda, Geraldo Brito e Cruz Neto como protagonistas de um oásis cultural criativo, inexistente na cidade no seu tempo de juventude,

*acho que, para melhor entendimento do meu espanto, é preciso que eu diga havia saído de lá, há muitos anos atrás, sentindo Teresina, como um verdadeiro deserto musical. E eis que, na música desses rapazes, toda a paisagem deixada se modificaria definitivamente. Nada estava perdido. Como nós, lá estavam eles, traçando todos os ritmos, todos gêneros, mas tudo isso encorpado de uma poesia forte, que quase digo ser próprio da produção piauiense. E explico: nós somos expostos a todas as influências da MPB e ainda de quebra incorporamos as manifestações populares nascidas em folguedos religiosos. Do tempo em que nos encontramos pra cá, esses meninos já ganharam festivais, aumentaram o número de composições e fizeram muitos shows.*⁶⁷

E dentro desse ineditismo cultural na realidade teresinense apontado por Ferreira, quem melhor incorporou as referências exógenas e endógenas ao seu espaço geográfico-social, articulando-as pelas mais diferentes vias às possibilidades de criação artística foi o camaleônico Geraldo Brito. Em junho de 1981, ele lançaria no teatro Artur Azevedo em São Luís o *show Geraldo Brito relativamente louco*, cuja ideia inicial seria percorrer em turnê diversas cidades

⁶⁵ Ver Liberadas músicas do show “Sensatez”. *Jornal da Manhã*. Teresina, 4 fev. 1981, p. 4, e “Sensatez” volta sem censura. *O Estado*. Teresina, 21 fev. 1981, p. 4.

⁶⁶ Nascido em Angical do Piauí em 1943 foi professor na UNB e autor de livros de poesia. Possui vasta parcerias na música popular brasileira com nomes como Dominginhos, Fagner, Ednardo, Nara Leão, Tim Maia e Fernanda Takai. Nos anos 1970, juntamente com seus irmão Clodo e Clésio, formaram o conjunto São Piauí que gravou seis LPs durante a existência do grupo. Para saber mais um pouco sobre a trajetória de Climério Ferreira ver <<https://geleiatotal.com.br/2018/01/17/climerio-ferreira/>>. Acesso 13 jun. 2018.

⁶⁷ FERREIRA, Climério. Boa palavra sobre Sensatez. *Jornal da Manhã*. Teresina, 9 abr. 1981, p. 4.

brasileiras. Além da capital maranhense, Teresina, Parnaíba, Fortaleza, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo estavam no roteiro de viagem.

O espetáculo seguiria os moldes de outros já realizados em Teresina na década anterior, contando inclusive com boa parte da mesma equipe que havia trabalhado no *U Dy Grudy* e *Nortristeresina*. Eram os casos de Arnaldo Albuquerque (fotografia) e Viriato Campelo (produção). Os músicos que o acompanharam foram parceiros dessa mesma época, organizados em dois grupos. Um sob o nome de A do Canto – banda formada por Durvalino Filho, Gondim Neto, Teotônio, Robert Veras e Fernando Holanda – e o Z da Voz – grupo vocal composto por Ronaldo Bringel, Yeye Demes e Mary Célia. A apresentação misturava *performances* teatrais e musicais com leituras de textos de Caetano Veloso, Mário Faustino, Castro Alves, Oswald de Andrade etc. Entre as músicas, além de canções do próprio Geraldo Brito em parcerias com Durvalino Filho, Arimatan Martins e Paulo José Cunha, foram interpretadas composições de Naeno Rocha, Pierre Baiano e Magno Aurélio.⁶⁸

Assim como *Sensatez*, o *Relativamente louco* sofreu a censura sobre uma de suas músicas. Nela, a letra trata da relação sexual entre o eu poético da canção e uma figura do imaginário folclórico urbano teresinense. Em matéria sobre o *show* o fato foi noticiado, “Geraldo Brito esclarece que uma música sua com letra de Durvalino foi censurada pela Polícia Federal em Brasília. ‘Trata-se de uma música realmente nova, que fala de um cara que transou com a Não-Se-Pode, aquela antiga lenda da cidade. Os homens de Brasília não entenderam nada e só lhes restou passar a tesoura na música. São os buracos negros da abertura, que continuam sugando clandestinamente as nossas energias’”.⁶⁹

Na entrevista que me concedeu, Brito cantarolou um trecho dessa letra, “numa noite num calor de morte/ eu tive a sorte de transar com a num-se-pode/ quem disse que não pode? Quem disse que não pode?”⁷⁰ Vê-se que os compositores se apropriam de uma lenda popular urbana fazendo uma releitura de sua história. Numa de suas versões mais conhecidas se conta sobre uma mulher que andava nas noites da cidade e que ao ser abordada por homens sempre respondia às investidas dos interlocutores com um “num-se-pode”. O imponderável acontecia quando ela, após pedir um cigarro a quem se aproximava, crescia descomunalmente rumo ao topo de um lampião de gás para acender o fumo, repetindo numa voz gutural “num se pode...

⁶⁸ Ver Geraldo Brito faz shows no Maranhão. *O Dia*, Teresina, 21 maio. 1981, e Geraldo Brito tem show diferente no Maranhão. *O Dia*, Teresina, 27 maio. 1981.

⁶⁹ Geraldo canta dia 7 no 4 de setembro. *O Dia*, Teresina, 4 jul. 1981.

⁷⁰ BRITO, Geraldo Carvalho de, *op. cit.*

num se pode...” para horror do pretendente que, segundo se dizia, fugia em disparada. A memória da Num-se-pode continuou a espalhar medo entre os rapazes mesmo quando os lampiões a gás que iluminavam a cidade tornaram-se coisa do passado.⁷¹

Uma das interpretações correntes sobre a lenda aponta um fundo moral para impedir os rapazes de transitarem até altas horas da noite na cidade, evitando assim os vícios e excessos da vida boêmia na Teresina de fins do século XIX e início do XX. Na música de Geraldo Brito e Durvalino Filho ocorria justamente o contrário. Nela estavam presentes os resquícios do discurso contracultural piauiense que contrapunha-se às normatizações sociais ligadas a certa concepção de retidão e higienização dos comportamentos masculinos.⁷² A letra subverteu a narrativa ao realizar a conjugação carnal da assombração com o sujeito da música, negando a lógica da tradição e estabelecendo um novo sentido e uma nova relação com esse referente cultural, em que o dado remontado a um passado aparece repaginado sob a ótica do presente dos compositores.

Flexibilização e amálgama de referenciais culturais foram as tônicas frequentemente defendidas por Geraldo Brito em seus trabalhos, cuja a antropofagia tropicalista continuava a ser um norte para o qual o artista guiava seu trajeto no período aqui estudado. O *show Relativamente louco* buscava encarnar ao máximo essa representação. Uma entrevista dada por Brito a Viriato Campelo foi bastante elucidativa nesse sentido. Ao ser questionado pelo entrevistador sobre como ele via “o movimento cultural artístico piauiense” naquele momento, ele respondeu,

o movimento busca fazer coisas sólidas só que numa posição bastante radical, uma coisa muito introspectiva [...] A coisa tem que ser vista sob um plano universal, muito embora o embasamento esteja dentro das informações primitivas, ou seja, as manifestações do povo de um lugar. Então essas manifestações do povo acrescidas a diversas outras informações, irão resultar em alguma coisa sólida e por que não exportável? Então eu vejo dessa maneira, o movimento cultural artístico piauiense, as pessoas trabalham, realizam, mas sempre escorregam na barreira do radicalismo. Viver no Nordeste não significa andar de calças remendadas e cantarolar eternamente a Asa Branca, essas coisas todas. Você tem que dar o salto à sua maneira, brilhar com os recursos que você dispõe, tocar a Asa Branca da maneira mais atual que você encontrar. É sob esse aspecto que a gente vê ainda hoje a nossa cultura situada mais ou menos no século anterior [...] É

⁷¹ O escritor piauiense Edmar Oliveira em seu blog escreveu o seguinte sobre a lenda, “lembro que quando comecei a fumar, nas noites escuras, sob a mortiça luz da rua, nos desenhos feitos na etérea fumaça do cigarro, que se enrolava no branco transparente do vestido e subia em direção a luz do poste, eu sentia a ‘Num-se-pode’. E me assustava sem nunca a ter visto...” Disponível em <<https://piauinauta.blogspot.com/2008/08/num-se-pode.html>>. Acesso em 26 jun. 2018.

⁷² Ver SÁ FILHO, Bernardo Pereira de, *op. cit.*, esp. o cap. 1, A cidade Noturna.

*aí onde entra minha loucura. O louco do relativamente, se encaixa dentro desse espaço, se intercomunicando com todos os outros espaços que se possa imaginar. Eu quero o meu trabalho assim fazendo coisas relativas a outras.*⁷³

A citação é longa, mas mostra bem o lugar em que o músico e compositor buscava se colocar. Apontando inclusive o seu contraponto no “movimento artístico-cultural” vivido pela música em Teresina no início dos anos 1980. Chamado jocosamente de “grupo da Mandioca”, o grupo Candeia ocupava então esse lugar de alteridade. A alcunha, alusão à conhecida raiz comestível largamente utilizada na culinária do Nordeste brasileiro, era a metáfora para caracterizar o conjunto que buscava em seu trabalho de pesquisa as raízes da identidade nordestina em suas composições. Sobre isso, Paulo Aquino, contrabaixista do Candeia me disse em entrevista, “o grupo Candeia sempre foi tachado de ‘grupo da mandioca’ porque a gente tocava música regional. Então ‘ah! O grupo da mandioca! Só querem saber de música da terra!’ Mas se você for comparar os arranjos que a gente fazia naquela época... a gente trabalhava arranjos, né?”⁷⁴

Naquele mesmo ano, no segundo semestre de 1981, o Candeia lançava o seu terceiro espetáculo, *Cantorias*. Trabalho inspirado, segundo sua divulgação, nos temas cantados por artistas populares, como os violeiros, repentistas e cantadores de feira. Abordava desde o folclore às denúncias de mazelas sociais do Nordeste do país.⁷⁵ Entre as músicas do repertório⁷⁶,

⁷³ Entrevista. *O Estado*, Teresina, 7 e 8 jun. 1981, p. 15.

⁷⁴ AQUINO, Paulo Afonso de Oliveira, *op. cit.* Esse disciplinado trabalho de pesquisa presente em seus arranjos rendeu ao conjunto liderado por Aurélio Melo a gravação da música “Teresina” pelo grupo pernambucano Quinteto Violado, conhecido nacionalmente por também realizar estudos que incorporavam os elementos de raízes populares e folclóricas brasileiras em sua produção musical. O Quinteto Violado foi uma grande referência para o Candeia no início da carreira. O LP onde a música “Teresina” se encontra se chama *Desafio*, de 1981. Além dos piauienses, o disco conta com músicas de Geraldo Vandré, Milton Nascimento e Fernando Brant. Ver KRUEL, Kenard. *Desafio* lança piauienses. *Jornal da Manhã*, Teresina, 21 jun. 1981, p. 4. Sobre a influência do Quinteto Violado, Paulo Aquino afirmou, “esse grupo era uma referência de música regional e o Aurélio sempre muito curioso nessas pesquisas. A gente se identificou muito com eles por conta dos arranjos modernos que o Quinteto Violado tinha. Era um grupo regional, mas tinham um trabalho muito bom de pesquisas, arranjos e tudo. A gente considerava os arranjos deles muito modernos pra época que eles estavam. Então, essa identidade com o grupo Candeia foi muito forte. A gente fazia arranjos juntos, o Aurélio, eu e a gente tinha essa referência no começo. Depois a gente teve curiosidade de ouvir outras coisas. Mas o Quinteto Violado foi de uma influência marcante no começo da nossa carreira. Fizemos um *show*, inclusive, com eles. Eles vieram fazer um *show* aqui e a gente dividiu o palco, algumas músicas. Não sei se pelo projeto Pixinguinha ou se foi o Seis e Meia... foi uma coisa assim.” AQUINO, Paulo Afonso de Oliveira, *op. cit.*

⁷⁵ KRUEL, Kenard. Candeia com Cantorias no Theatro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 28 ago. 1981, p. 4.

⁷⁶ O repertório do *Cantorias* com o qual o grupo se apresentaria pelo Projeto Torquato Neto foi divulgado da seguinte maneira: *abertura em galope à beira mar* (Aurélio Melo); *Amanhecer* (José Rodrigues/ Nonato/Aurélio Melo); *O trem* (Garibaldi/Gino); *Canção do rio* (Fernando Holanda/Aurélio Melo); *Boi estrela* (João das Neves/Aurélio Melo); *O mar de minas* (Arimatan/Aurélio Melo); *Vitória régia* (Paulo Aquino/Aurélio Melo); *Descascando ferida* (Zezinho); *Tristeresina* (Carvalho Neves/Aurélio Melo); *Num-se-pode* (José Rodrigues/Rubeni Miranda); *Pedra do sal* (Arimatan/Aurélio Melo); *A cigana* (folclore); *O peru* (Maria da Inglaterra); *A Rosa* (autor ignorado); *Martim pescador* (José Rodrigues/Aurélio Melo); *Saudade diversa*

destaco uma que, coincidência ou não, também se chamava “Num-se-pode”, a mesma lenda tratada na composição da dupla Geraldo Brito/Durvalino Filho, censurada meses antes no *show Relativamente louco*. As canções exemplificam bem o contraponto entre as representações musicais defendidas por Geraldo Brito e seus parceiros e aquelas reproduzidas pelo grupo Candeia. Contraste esse que se tornará mais agudo nesse mesmo período quando ambos disputaram os espaços de gratificação material e simbólica oferecidos pelo Estado para seus projetos artísticos, como no caso do Projeto Torquato Neto que será analisado posteriormente.

Na música do grupo Candeia, a história da lenda se preservou. Os homens continuavam a temer a figura da Num-se-pode, assombração dos perigos ocultos dos desejos noturnos. Nessa letra, no entanto, o temor se dissipava pela crença de que ela poderia ser apenas uma jovem desiludida por um coração partido. A sua possível pureza constituiria para o eu poético da canção a única possibilidade em que ele poderia se relacionar não com a assombração e sim com a donzela desencantada. Tem-se como pano de fundo a valorização de comportamentos recatados, como a virgindade feminina e a contenção dos impulsos sexuais masculinos, valores que estavam bem distantes da Num-se-pode de Geraldo Brito e Durvalino Filho. Segue a letra da composição de Rubeni Miranda e José Rodrigues,

*À meia-noite sem ser lobisomem
Num-se-Pode é assombração
Ela me pede um cigarro sorrindo
Como quem quer pegar na minha mão
Ela me pede meu fogo sorrindo
Mas eu não quero aproximação
No pé do poste é moça bonita
Mas se estica até o lampião
Assusta até os cabra-macho do sertão
Num-se-Pode pode ser que seja
Uma donzela de bom coração
Num-se-Pode pode ser que seja
Desencantada por uma paixão
Num-se-Pode pode ser que seja
Talvez a dona do meu coração⁷⁷*

Essas diferenças na apropriação de certos referenciais culturais, como o exemplo das duas letras explicita, fizeram parte dos movimentos que conformaram a moderna canção popular em Teresina, cujos *shows* foram as principais plataformas de expressão dessas

(Daniel/Aurélio Melo); *Cantorias* (José Rodrigues/Aurélio Melo); *Teresina* (José Rodrigues/Aurélio Melo); *Estrela Dalva* (José Rodrigues/Aurélio Melo). Ver Candeia abre Torquato Neto no Theatro 04 de Setembro. *O Dia*, Teresina, 06 out. 1981.

⁷⁷ “Num-se-pode” (José Rodrigues e Rubeni Miranda), Grupo Candeia. LP Suíte de Terreiro, 1986.

diferenças e lugar de consolidação desses artistas. Ainda em 1981, Laurenice França estreou o seu *Lances*, sendo chamada na ocasião de a “Dama da música piauiense”⁷⁸, ao interpretar músicas de seus colegas de geração (Cruz Neto, Naeno, Pierre Baiano, Magno Aurélio e Durvalino Filho). Com esse *show*, segundo sua divulgação, a cantora seguia “em frente conquistando palmo a palmo o lugar de direito na Música Popular Brasileira do Estado do Piauí”.⁷⁹ O grupo Varanda, liderado por Naeno Rocha lançava também o seu *Canto do Retiro* “em busca da melhor valorização da Música Popular Piauiense”⁸⁰, cuja pretensão era não deixar morrer, assim como o Candeia, as identidades nordestinas na música popular brasileira.



Figura 13: Laurenice França em imagem de promoção de seu show *Lances*. *Jornal da Manhã* 12 jul. 1981.

Até meados dos anos 1980, a ação desses sujeitos em iniciativas independentes deram uma das formas desse segmento cultural na cidade. Interessante notar que nesse momento criou-se um discurso na imprensa no sentido de legitimar tal representação sobre esses artistas, que se utilizou de uma narrativa histórica sobre a até então recente trajetória de todos eles. É assim que em praticamente em todas as divulgações das apresentações de Geraldo Brito, Cruz Neto, Laurenice França, Naeno Rocha, Paulo Batista, George Mendes, grupos Candeia e Varanda, recorreu-se aos feitos do passado de cada um deles – sobretudo àqueles ligados aos espetáculos *U Dy Grudy*, *Nortristeresina*, *Showpiau* e aos festivais universitários. Narrativas que pareciam querer construir uma história, e porque não, uma tradição musical em torno da ação desses sujeitos como edificadores de uma música

popular piauiense.

Outra etapa importante nesse processo foi a chegada em Teresina do Projeto Pixinguinha e a criação do Projeto Torquato Neto. O primeiro, iniciado no final dos anos 1970, se constituiu numa plataforma de visibilidade e consagração local para os artistas piauienses e ponte de intercâmbio com intérpretes e músicos de outras regiões do país. O sucesso da proposta do Pixinguinha serviu de modelo para que o Estado do Piauí planejasse sua própria política pública de cultura no sentido de absorver a realidade musical então existente na capital. Nascia

⁷⁸ “Eu corro, eu danço, eu desbundo em Lances” *Jornal da Manhã*, Teresina, 12 jul. 1981, p. 8.

⁷⁹ KRUEL, Kenard. Laurenice França. *Jornal da Manhã*, Teresina, 16 out. 1981, p. 4.

⁸⁰ Varanda no 4 de Setembro. *O Estado*, Teresina, 7 mar. 1981, p. 4.

assim o Projeto Torquato Neto que no seu início buscou seguir os moldes do Projeto Pixinguinha, mas acabou posteriormente desenvolvendo outras iniciativas para a música piauiense. A partir de algumas ações do Projeto Torquato Neto, os debates culturais sobre música popular se tornaram mais intensos, como veremos. Foram os casos do movimento Heliotropismo positivo, bem como os lançamentos dos LPs *Geleia Gerou* e *Cantares*.

Projeto Pixinguinha: janelas para o novo

Criado pelo compositor e produtor cultural Hermínio Bello de Carvalho, o Projeto Pixinguinha foi diretamente inspirado em outra ação de promoção musical, o Projeto Seis e Meia, ideia do também produtor cultural Albino Pinheiro. Em 1976, Pinheiro, nomeado diretor do Teatro João Caetano no centro do Rio de Janeiro, pensou em ocupar com *shows* a preços populares o horário ocioso do teatro no início da noite, após observar o movimento de trabalhadores no fim do expediente nas ruas próximas àquela casa de espetáculos. A produção executiva da empreitada ficou a cargo de Hermínio Bello de Carvalho, convidado para tocar o projeto, chamado de Seis e Meia.

As apresentações dos elencos deveriam ser feitas em duplas, geralmente um novo talento e outro artista de maior expressão no cenário cultural brasileiro. A primeira temporada estreou em agosto de 1976 com João Bosco e Clementina de Jesus. Tocaram ainda nesse ano Nana Caymmi e Ivan Lins, Gonzaguinha e Marlene, Beth Carvalho e Nelson Cavaquinho, Dona Ivone Lara e Cartola, Alceu Valença e Jackson do Pandeiro, Elza Soares e Milton etc. O sucesso de audiência do projeto surpreendeu seus organizadores que não esperavam a grande procura pelos ingressos que rapidamente acabavam logo que as portas da bilheteria abriam. Segundo relato de Carvalho, houve cambistas que chegaram a vender entradas a preços 375% acima do valor estabelecido.⁸¹

O êxito dessa experiência deu luz ao Projeto Pixinguinha, cuja ideia era levar o mesmo formato das apresentações do Seis e Meia para as mais diferentes regiões do Brasil. A formação de novas plateias e a difusão dos trabalhos de artistas fora do grande mercado de bens culturais estavam entre seus principais objetivos. O projeto viabilizou-se por meio da Funarte (Fundação Nacional de Arte), braço executivo no campo cultural do Ministério da Educação, e responsável

⁸¹ As informações sobre o projeto Pixinguinha foram retiradas de ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges de. *Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada*. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – CPDOC-FGV, Rio de Janeiro, 2009. Ver também documentário produzido pela Funarte sobre o projeto, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uqzSXDeFCpY&t=2934s>>. Acesso em 9 jul. 2018.

pela aplicação das diretrizes da Política Nacional de Cultura (PNC). Tal política preconizava a defesa e a valorização das artes nacionais em sua variedade e originalidade e, como dito no capítulo anterior, fazia parte do processo de abertura política realizado pelo governo Geisel no sentido de aproximar-se da sociedade civil, via cultura. Nesse sentido, o Projeto Pixinguinha atendeu às pretensões desejadas pela Funarte, tornando-se um de seus carros-chefes, uma vez que a perspectiva direcionada por seu idealizador buscava a valorização e a defesa da música nacional em face a crescente circulação da música estrangeira no país.⁸²

O critério de escolha dos elencos não se regulava pelo sucesso mercadológico ou apelo comercial, mas sim por aquilo que seus organizadores entendiam como a boa música brasileira, representante de uma reserva da identidade cultural nacional, que deveria abranger talentos antigos e novos. Os artistas participantes percorriam várias cidades em turnês numa parceria entre a coordenação do Projeto Pixinguinha e as prefeituras e secretarias de cultura dos Estados, que entravam com parte do subsídio que permitiam tanto a realização dos *shows* quanto os seus preços populares. Em depoimento ao documentário produzido pela Funarte sobre o projeto, Hermínio Bello de Carvalho fez a seguinte observação (falando em valores atuais), “entenda bem, sempre uma coisa que nós exigimos, entre aspas, dos diretores contratados [...] ‘esse espetáculo que o cara paga dez pratas pra assistir, ele tem que sair do teatro com a sensação de que tá pagando cem reais’”.⁸³

O sucesso do projeto não o livrou das críticas quando de seus passos iniciais. A primeira delas era a relação vista como problemática entre uma iniciativa ligada a canção popular – naquele momento uma das trincheiras nas lutas pelas liberdades políticas democráticas – e um governo ditatorial responsável por sua viabilidade econômica. A cooptação por parte do regime civil-militar sobre esse importante setor da cultura nacional era o problema colocado, inclusive entre os próprios músicos e compositores.⁸⁴ Todavia, segundo Carvalho, “se havia um projeto de cooptação por parte do governo, ele desmoronou. O projeto fez-se vitorioso, ganhando uma

⁸² Sobre a apropriação da cultura como ferramenta de uso político pelo regime civil-militar brasileiro e sobre o posicionamento de Hermínio Bello de Carvalho diante do papel que a música brasileira deveria ter na defesa da cultura nacional ver: STROUD, Sean. *op. cit.*, esp. cap. 5.

⁸³ Essa fala de Carvalho se encontra aos 31 minutos e 18 segundos do documentário sobre o projeto. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uqzSXDeFCpY&t=2934s>>. Acesso em 9 jul. 2018.

⁸⁴ Almeida comenta em sua pesquisa que tal situação por pouco não tirou Hermínio Bello de Carvalho da coordenação do Pixinguinha. A autora cita trecho de entrevista que realizou com Jards Macalé na qual essa questão aparece, “a gente [...] conversava sobre isso. [...] em plena ditadura, ser convidado por um organismo oficial, representando a cultura [...] O governo sabendo que parte mais combativa e mais sensível, nesse caso, eram os artistas, que tinham [...] as condições intelectuais de falar, de combater [...] Mas aí a gente chegou à conclusão: ‘mais fortes são os poderes do povo, cara’ [...] ninguém vai fazer propaganda do governo”. MACALÉ *apud* ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges de. *op. cit.*, p. 44 e 45.

força política que impediu qualquer tipo de interferência na sua gestão”.⁸⁵ Além dessa, outras ressalvas eram lançadas contra o projeto nesse princípio de implantação: a concorrência desleal para com os espetáculos fora do circuito do Pixinguinha, devido a baixa precificação dos ingressos, e a limitação da escolha de artistas situados apenas no eixo Rio de Janeiro-São Paulo para os elencos dos *shows*, não mostrando assim a real diversidade musical do país. Esses argumentos perderam sustentação após as reformulações sofridas pelo projeto ao longo de sua história.⁸⁶ Para citar um exemplo, em 1983 abriram-se as portas para que os artistas das cidades visitadas pudessem se apresentar juntamente às atrações principais. Foi o que aconteceu na capital piauiense, quando os músicos e intérpretes, já protagonistas no cenário cancional teresinense, participaram do Pixinguinha como os representantes locais da Música Popular Brasileira.

“E finalmente o Projeto Pixinguinha em Teresina”⁸⁷, saudava matéria de página inteira do *Jornal da Manhã* a parceria firmada em 1980 entre a Secretaria de Cultura do Estado do Piauí, por seu Departamento de Assuntos Culturais (Dac), e o Ministério da Educação e Cultura, via Funarte, para a realização do referido projeto. O texto detalhou toda produção, cuja ênfase sobre a grande estrutura mobilizada parecia querer reforçar não apenas o seu ineditismo, mas também angariar capital político para os realizadores dessa façanha que introduzia o Piauí nesse disputado roteiro cultural brasileiro,

Segundo Maria Lourenço Bortoni Torraca (Subgerente de produções do Projeto Pixinguinha), o Projeto Pixinguinha, por si só, é caro e para o atendimento dos pedidos que a ela chegam torna-se necessário que as cidades a serem incluídas atenuem seus custos locais, através de órgãos culturais ou empresas privadas. No entanto, depois de muito esforço, o secretário Wilson Brandão, adiantou que além da Fundação Cultural do Piauí, da qual é presidente, ajudar, o próprio governador do Estado, Lucídio Portela, e outras entidades particulares, participarão financeiramente das despesas de execução deste projeto.

Vários músicos famosos virão ao Piauí para a apresentação do Projeto Pixinguinha, no Teatro 04 de Setembro, a partir do dia 22 de agosto, às 18h30min, com 3 shows semanais que contarão com 7 elencos. A projeção de

⁸⁵ CARVALHO *apud* ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges de. *op. cit.*, p. 45.

⁸⁶ Em sua trajetória, o projeto teve seu retorno mais recente em 2017, percorrendo mais de sessenta cidades pelas cinco regiões do país. Sobre esse retorno e as pausas dadas pelo Pixinguinha ver <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/novo-projeto-pixinguinha-sera-lancado-na-quarta-feira-26-/10883>. Acesso em 25 jul. 2018.

⁸⁷ KRUEL, Kenard. E finalmente o Projeto Pixinguinha em Teresina. *Jornal da Manhã*, Teresina, 5 ago. 1980, p. 8.

custo para Teresina foi assim estabelecida: 7 elencos, recebendo Cr\$98.035,70 cada um, perfazendo o total de Cr\$686.250,00; a hospedagem, acomodação em hotel de boa qualidade incluindo café da manhã e permanência de 4 dias na cidade, a alimentação será uma diária de Cr\$500,00 (para almoço, jantar, gastos pessoais, despesas extras no hotel, etc.), perfazendo por semana Cr\$24.000,00 e por mês Cr\$168.000,00.⁸⁸

Além disso, o articulista apresentou ainda nesse texto um pouco da história de como surgiu o projeto, a trajetória do artista que lhe deu nome e os seus principais objetivos – formação de novas plateias e a criação de um canal alternativo para os talentos com pouco trânsito nos meios hegemônicos de circulação cultural. Ao citar as reformas realizadas pela Funarte em teatros de Maceió, Porto Alegre e Brasília, do ginásio do Sesc em São Paulo, bem como “o aprimoramento do pessoal técnico local, visando seu aproveitamento futuro em outras promoções culturais e artísticas”⁸⁹, o jornalista acentuou o intercâmbio ocorrido não apenas na faceta musical, mas também na profissionalização de agentes do universo do espetáculo em setores como produção, iluminação, sonorização etc.

A programação anunciada inicialmente nos jornais para a primeira temporada teve o seguinte elenco: Edu Lobo, Dorival Caymmi e Vanda Sá, Luís Melodia, Raul de Barros e Dalmo Castelo, Paulinho da Viola e Canhoto da Paraíba, Sérgio Ricardo, Maurício Tapajós e Viva Voz, João Bosco, Marlene e Novelli, Sivuca, Joyce e Manduca, e finalizando a temporada de 1980, Mariza Gata Mansa, Jamelão e Didi Milfont.⁹⁰ Dos nomes listados, apenas o primeiro grupo não se apresentou, sendo substituídos por Jards Macalé, Dóris Monteiro e Cláudio Jorge.⁹¹ Em toda a divulgação veiculada nos três maiores jornais que circulavam à época – *O Dia*, *O Estado* e *Jornal da Manhã* – destacavam-se um pouco do currículo dos artistas e por vezes comentários sobre as entrevistas coletivas dadas por eles nas quais a importância do projeto era acentuada. Assim se disse em uma dessas publicações,

o cantor e compositor mineiro João Bosco, em entrevista ontem disse que o Projeto Pixinguinha está dando uma grande oportunidade para [que] os músicos, cantores e compositores [...] tenham divulgação em outros Estados. Ele, por exemplo, apesar de ser gravado por vários outros cantores, não é muito conhecido no Piauí, entretanto, sua apresentação ontem, no Theatro 04 de Setembro, surpreendeu muito, uma vez que a participação do público foi boa, em relação as suas músicas.⁹²

⁸⁸ *Idem, ibidem.*

⁸⁹ *Idem, ibidem.*

⁹⁰ Teresinenses verão grandes nomes da MPB no Pixinguinha. *Jornal da Manhã*, Teresina, 2 set. 1980 p. 6.

⁹¹ Dóris Monteiro e Jards Macalé abrem Pixinguinha. *Jornal da Manhã*, Teresina, 1 out. 1980, p. 6.

⁹² João Bosco destaca divulgação da MPB pelo Projeto Pixinguinha. *Jornal da Manhã*, Teresina, 4 nov. 1980, p. 6.

Segundo a imprensa, o público se fez presente às apresentações daquele primeiro ano. Destaque para a passagem de Sivuca, Joyce e Manduca, cuja procura pelo *show* superou a capacidade do teatro, ocasionando o cancelamento de uma das apresentações por motivos de segurança. Durante a estada desse mesmo elenco em Natal ocorrera uma tragédia, na qual uma pessoa morrera pisoteada devido ao grande número de pessoas que queriam vê-los. Os artistas não estavam dispostos a arriscar outra fatalidade, uma vez que nos dois primeiros *shows* em Teresina o teatro de 540 lugares comportou mais de 1300 pessoas em cada um dos dias. Sivuca chegara a propor tocar numa praça, mas os organizadores não encontraram equipamento para tal empreitada. Nem mesmo a aparelhagem de som do teatro se mostrou adequada para dar conta de um musical a céu aberto.⁹³

Os articulistas que comentaram suas impressões sobre a estreia das caravanas musicais no Piauí abordaram uma das questões centrais propostas pelo projeto, a formação de plateias. Assim se escreveu em pequeno artigo sobre o assunto, “como era de se esperar, o Projeto Pixinguinha levou ao Theatro e continuará levando, um número muito grande de pessoas, o que é altamente positivo”.⁹⁴ Uma das observações que mais apareceram trataram do comportamento do público, muitas vezes não condizentes com a etiqueta da ocasião. E criticou-se não apenas as manifestações que ocorriam durante as apresentações, como também o entorno do teatro que não contribuía para o *glamour* do evento. A propósito da participação de Maurício Tapajós, Sérgio Ricardo e do conjunto Viva Voz, um texto sem autoria fez advertências, tanto para os coordenadores locais quanto para seus leitores, para que inconvenientes desse tipo não ocorressem nas outras apresentações,

*uma coisa a lembrar aqui, antes que tarde, é que o público, embora isso não seja uma imposição, deve se manifestar ao lado dos músicos, a fim de que o show seja bem apresentado. Além disso, pediríamos que a direção do Theatro 04 de Setembro, entrasse em contato com o dono do bar (ao lado), para que não abra na hora do show, já que isso perturba demais, pois as crianças (ou meninos tolos) tomam uma dose de cerveja e pensam que estão num circo e começam (insuportavelmente) fazer todos os tipos de palhaçada. Mesmo porque o barulho que ali fazem torna-se destoante com o ambiente musical.*⁹⁵

Paulo Vilhena, autor do artigo “O Pixinguinha valeu a pena mesmo sem Sivuca até o fim”, também apontou para essa questão, “ficou nítido que no *show* o clima descambou para o

⁹³ Ver Show cancelado por falta de segurança. *Jornal da Manhã*, Teresina, 13 nov. 1980, p. 5, e Grande público obriga Sivuca a não cantar. *O Estado*, Teresina, 13 nov. 1980, p. 5.

⁹⁴ Programa. *Jornal da Manhã*, Teresina, 8 nov. 1980, p. 4.

⁹⁵ Novo trio no Theatro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 2 nov. 1980, p. 11.

ruído e o exagero do público acabou por prejudicar o trabalho do artista”.⁹⁶ Mas outra afirmação sua nos permite entrever que esses *shows* ajudariam a criar condições de se avançar nesse sentido, uma vez que possibilitaram o contato dessa mesma audiência, considerada pouco civilizada por alguns desses articulistas, com o que se produzia de mais sofisticado nas artes de espetáculo brasileiras. Continuou Vilhena, “foi através do Projeto Pixinguinha que pudemos conhecer com as condições necessárias para uma maior proximidade com cada artista sua maneira de se comportar no palco, o estilo de tocar cada instrumento, a maneira como encara o público”.⁹⁷

Não só os espectadores puderam se beneficiar das informações partilhadas pelas apresentações do Pixinguinha em sua primeira temporada na capital piauiense. Para muitos era uma oportunidade de se dar um passo além em relação ao que se produzia localmente até então. Apesar de ainda não fazerem parte da programação oficial do projeto, os artistas piauienses deveriam cativar audiências maiores em seus *shows* aproveitando esse momento, em que os elencos das caravanas nacionais levavam públicos significativos ao teatro e criavam assim um hábito de consumo cultural favorável para as iniciativas produzidas em Teresina. Para tanto, seria preciso afinar-se pelo diapasão das produções que vinham de fora. Pelo menos foi assim que um pequeno texto refletiu sobre o que poderia representar a iniciativa criada por Hermínio Bello de Carvalho para as artes teresinenses,

*se existe um aspecto do Projeto Pixinguinha que os grupos musicais e teatrais piauienses devem aproveitar, é justamente o hábito de ir ao teatro que ele cria nas pessoas. As apresentações, em Teresina, levam, a cada nova temporada, maior carga de espectadores ao Teatro 4 de Setembro [...] Entretanto, é hora dos grupos musicais e teatrais se reunirem e organizarem boas apresentações, procurando não descontentar esse público que vai frequentar constantemente o 4 de Setembro [...] sem uma conscientização dos grupos artísticos de que precisam aproveitar essa virtude do Projeto Pixinguinha, o público irá somente para ver os “artistas de fora” que, muitas vezes, e estou despido de qualquer sentimento de bairrismo, são piores que os locais.*⁹⁸

Como disse anteriormente, apenas em 1983 os músicos, intérpretes e compositores piauienses passaram a dividir o palco do projeto com as atrações principais. Tal oportunidade era considerada por alguns artistas uma importante vitrine, como salientou a cantora Laurenice França, “na época era uma visibilidade muito bacana pra gente. E a gente trabalhava isso com

⁹⁶ VILHENA, Paulo. O Pixinguinha valeu a pena mesmo sem Sivuca até o fim. *Jornal da Manhã*, Teresina, 23 nov. 1980, p. 10.

⁹⁷ *Idem, ibidem.*

⁹⁸ Benefício do Projeto Pixinguinha. *Jornal da Manhã*, Teresina, 25 out. 1980, p. 4.

muita competência”.⁹⁹ Geraldo Brito em pequeno texto escrito em 1987 fez um balanço da trajetória do projeto e interpelava os poderes públicos para que o mesmo ocorresse naquele ano, devido a visibilidade e a troca de informações por ele possibilitadas aos artistas locais. “Vai ter que ter!”¹⁰⁰, disse ele.

Além dos anos de 1980 e 1983, o Pixinguinha ocorrera na capital piauiense em 1982, 1986 e 1988, para nos situarmos dentro do recorte desse estudo.¹⁰¹ Durante esse período tocaram no palco do Theatro 4 de Setembro os seguintes artistas, alguns deles se apresentando mais de uma vez pelo projeto: Vanusa, Biafra, Tunay, Premeditando o Breque, Moacir Silva, Lena Bitencourt, Noite Ilustrada, Célia Vaz, Céu da Boca, Sebastião Tapajós, Zezé Mota, Rosinha de Valença, Elza Soares, Wilson Moreira, Nelson Sargento, Oswaldinho do Acordeão, Geraldo Azevedo, Eliana Estevão, Tetê Espíndola, Almir Sater, Maria Alcina, Moreira da Silva, Beth Carvalho, Fundo de Quintal, Wagner Tiso, Cida Moreira, Zélia Cristina, João Nogueira, Maria Medalha, Grupo Bandola, Tânia Alves, Banda Nova, Rosy Greca, Zizi Possi, Vitor Ramil, Emílio Santiago, Célia e Celma, Gustavo Veiga, Zeca do Trombone, Marlene, Alceu do Cavaco, Leila Pinheiro, Marco André, Borghetti, Cláudio Prates, João Penca e seu Miquinhos Amestrados, Zeca Pagodinho, Jerry Adriani, Arrigo Barnabé e Eliete Negreiros¹⁰².

Na temporada em que a turma piauiense entrou em cena, se anunciou, “prestigiar os valores de cada cidade por onde passar é a meta prioritária do Pixinguinha para esse ano”.¹⁰³ O critério de escolha dos elencos deixou claro alguns protagonismos já consolidados no cenário musical teresinense,

*o Projeto Pixinguinha desse ano trouxe uma inovação: a participação de artistas locais, como forma de abrir mercado de trabalho para esses profissionais. Os artistas locais, já conhecidos do público, receberam apenas uma orientação da coordenação estadual do Pixinguinha, enquanto os considerados novos passaram por uma seleção. A subsecretária de cultura Lena Monteiro de Carvalho, disse que esses critérios foram bem aceitos pelos artistas piauienses. Ela citou Geraldo Brito, Cruz Neto e Maria da Inglaterra, dentre outros, como artistas que foram isentos da seleção.*¹⁰⁴

⁹⁹ PESSOA, Laurenice França de Noronha. *op. cit.*

¹⁰⁰ BRITO, Geraldo. Vai ter que ter Pixinguinha. *Jornal da Manhã*, Teresina, 7 jan. 1987, p. 9.

¹⁰¹ Nos anos de 1981, 1984, 1985 e 1987 os esforços e recursos da Secretaria de Cultura do Estado estavam voltados para a realização do Projeto Torquato do qual falarei mais adiante.

¹⁰² As informações sobre esses elencos do Pixinguinha foram vistas em, Pixinguinha traz artistas ao Piauí. *O Estado*, Teresina, 11 e 12 jul. 1982, p. 4, e Pixinguinha divulga cantores da temporada. *O Estado*, Teresina, 28 jul. 1983, p. 4, e Pixinguinha começa dia 3 de abril em Teresina. *O Dia*, Teresina, 25 mar. 1986, p. 2, e Projeto Pixinguinha, o fino da MPB. *O Estado*, Complemento Dominical, Teresina, 1 maio. 1988.

¹⁰³ Pixinguinha virá de novo para Teresina. *O Dia*, Teresina, 21 jun. 1983, p. 9.

¹⁰⁴ Projeto Pixinguinha vai ser aberto amanhã. *O Dia*, Teresina, 12 ago. 1983, p. 4.

Além de atribuir capital cultural a um determinado grupo de artistas, a citação tocou numa dimensão importante no desejado processo de autonomia desses sujeitos: a criação de condições objetivas de profissionalização, que nasceu juntamente quando suas práticas começaram a ganhar corpo e suas produções tomarem forma nos finais da década de 1970.¹⁰⁵ Participar do Pixinguinha tornava-se, portanto, uma questão importante por dois pontos que se constituíam em duas faces da mesma moeda: de um lado, se configurava como meio de visibilidade para as práticas e produções desses artistas, e, de outro, ajudava no processo de criação de seu mercado local.

As concorrências que os mecanismos de escolha dos elencos locais produziram ilustram bem a importância dada ao projeto nesse contexto. Se no primeiro ano da participação dos artistas piauienses¹⁰⁶, a dinâmica de escolha privilegiava nomes já conhecidos, nos anos seguintes o critério de escolha se deu de outra maneira. Foi o caso da temporada de 1988, cuja inscrição pedia aos concorrentes uma “ficha técnica contendo: currículo de sua vida artística, fita cassete contendo 4 músicas devidamente censuradas pelo Departamento de Polícia Federal”.¹⁰⁷ Ao comentar sua apresentação nesse ano, Laurenice França disse,

Nós concorriamos. Não era essa coisa “eu vou te botar”. Existia uma seleção [...] Eu entrei. Mas assim, a maioria ficou fora. Imagina... virou uma confusão aquilo [...] Porque era um espelho você entrar... eu cantei com Arrigo Barnabé, por exemplo. Tem um público que tá aí hoje. E naquele período que era mais difícil... então virou uma confusão. Virou confusão! Eu me lembro que na época eu me levantei e disse, “eu divido meu show com a Janete Dias”. Isso foi legal. Aí, “pois vamos dividir!”. Eu digo, “vou convidar pra cantar. Eu divido. Eu faço a metade e ela faz a metade”. Terminou em vez de serem oito foram dezesseis artistas. Tá lá os nomes, tudo direitinho.”¹⁰⁸

¹⁰⁵ Um exemplo desse nascente anseio de profissionalização aconteceu em 1979, quando um conjunto de músicos, compositores e intérpretes, sob a liderança de Geraldo Brito, criou uma associação chamada Sol. De vida efêmera, essa organização tinha entre seus objetivos reunir representantes das mais variadas tendências musicais a fim de possibilitar uma estrutura material mínima para os associados apresentarem seus trabalhos. Chegaram a realizar um *show* chamado *Encontrão* que teria a renda destinada para aquisição de equipamentos musicais, como amplificadores e instrumentos musicais. Mas a iniciativa não teve êxito, como afirmou o próprio Geraldo Brito anos mais tarde, “a associação ainda conseguiu comprar uma bateria. Aos poucos, os participantes foram tendo menos interesse, o que causou sua dissolução.” BRITO, Geraldo Carvalho de. *Música no Piauí: anos 1960, anos 1970*, op. cit., p. 60. Sobre a criação da associação Sol ver, Músicos discutem a situação da cultura piauiense. *O Dia*, Teresina, 10 e 11 jun. 1979, p. 10.

¹⁰⁶ Os piauienses divulgados como participantes do Pixinguinha no período em estudo foram o grupo Tem é Zé (formado pelos músicos André Luiz, Netinho da Flauta e Júlio Medeiros), Geraldo Brito, Rubeni Miranda, Solange Leal, grupo Candeia, Lázaro, Trio Ostra, George Mendes, Naeno Rocha, Laurenice França, Francly Monte e Fernando Holanda, Anna Miranda, Janete Dias, Zeze Fonteles, Ronaldo Bringel, Fátima Fontenele, Rosinha Amorim, Ramsés Ramos, Edvaldo Nascimento, Contrabanda (Roraima, André Luiz e Liminha), Maria Cláudia e Nilson Coelho.

¹⁰⁷ Em fevereiro inscrições para o “Pixinguinha.” *Jornal da Manhã*, Teresina, 22 jan. 1988, p. 3.

¹⁰⁸ PESSOA, Laurenice França de Noronha. op. cit.



Figura 14: Matéria de página inteira com os currículos tanto dos artistas locais quanto as atrações nacionais do Pixinguinha. Nesse show cantariam Laurenice França e Nilson Coelho como atrações piauienses. *Jornal da Manhã* 31 jul. 1988.

As “vedetes da terrinha”¹⁰⁹, como chegaram a ser chamados, integraram o que a imprensa denominou de “janela para os novos,” gozando os músicos e intérpretes piauienses da mesma visibilidade dos nacionais. Assim saiu em uma das publicações, “um ponto altamente positivo do projeto foi a oportunidade que teve de prestigiar os valores da terra, abrindo uma janela para os novos e dando aos artistas locais o mesmo espaço utilizado pelos valores já consagrados”.¹¹⁰ O espaço era dado para além dos palcos, onde podia-se ver nas matérias promocionais dos *shows* amplamente divulgados, lado a lado, os currículos das atrações piauienses e de fora.¹¹¹

Outra repercussão interessante na imprensa eram as análises pós *show*. Elas apareceram mais efetivamente na temporada de 1988, e confrontavam as *performances* das atrações locais e nacionais. A balança da crítica pendia sempre para os piauienses que, geralmente mais bem sucedidos na narrativa jornalística, tinham suas posições periféricas no mercado de bens culturais niveladas em relação aos artistas que davam cartaz às apresentações.

O talento instrumental de Wagner Tiso e a sutileza e o romantismo de Leila Pinheiro eram ombreados com a presença de Geraldo Brito que “arrombou a festa com dois musicais envenenado a tudo e a todos com o sopro de Marcinho, na flauta, e o próprio solo da guitarra de um domador dos acordes, Geraldo Brito”.¹¹² O autor dessas palavras foi o jornalista

¹⁰⁹ LIMA, Raimundo Alves de. Jesualdo com o brilho do Pixinguinha. *O Estado*, Teresina, Caderno 2, 9 e 10 mar. 1986.

¹¹⁰ SOUZA, Itamar de. Pixinguinha fecha com chave de dólar. *Jornal da Manhã*, Teresina, 25 set. 1983, p. 8.

¹¹¹ Alguns exemplos dessas divulgações: Geraldo Brito/Rubeni Miranda e Eliana Estevão/Geraldo Azevedo. Grupo Candeia/Solange Leal e Almir Sater/Tetê Espíndola. Laurenice França/grupo Varanda e Sebastião Tapajós/Céu da Boca. Anna Miranda/Edvaldo Borges e Alceu do Cavaco, Marlene e Zeca do Trombone. Renato Borghetti e Ramsés Ramos. Ver Começa hoje a 2ª etapa do projeto Pixinguinha no Piauí. *O Dia*, Teresina, 20 ago. 1983, p. 8, e Pixinguinha repercute bem na comunidade piauiense. *Jornal da Manhã*, Teresina, 26 ago. 1983, p. 6, e Laurenice e Varanda participam do Projeto Pixinguinha sábado. *O Dia*, Teresina, 14 set. 1983, p. 9, e Ana Miranda encerra shows do Pixinguinha. *O Dia*, Teresina, 4 e 5 maio. 1986, p. 10, e Ramsés Ramos e Borghettinho abrem o Projeto Pixinguinha. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 3 jun. 1988, p. 2

¹¹² LIMA, Raimundo Alves de. As estrelas que brilharam. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 3 jul. 1988, p. 2.

Raimundo Alves de Lima¹¹³, o Ral, muito conhecido por sua atuação no jornalismo cultural. Em outra análise sua sobre a participação piauiense destacou, “o cantor e compositor Edvaldo Nascimento, considerado o nosso roqueiro maior, barbarizou o público do Theatro 4 de Setembro, na noite fervorosa da última terça-feira, quando roubou a cena do *show*, deixando somente uma migalha de aplausos para os Miquinhos Amestrados”.¹¹⁴ Lima também fez observações no mesmo sentido quando chegou a vez dos irmãos Fonteles dividirem o palco com Jerry Adriani. “Nem só da família Caymmi reluz a música popular brasileira. Foi o que demonstraram no Theatro 4 de Setembro, no quinto elenco do Projeto Pixinguinha 88, Zezé, Tânia, Jabuti e Tim Fonteles, quando roubaram a cena do *show* do desencantado cantor Jerry Adriani, para a surpresa do grande público que se acotovelou na entrada do teatro para aplaudir o ex-ídolo da jovem guarda”.¹¹⁵

Nas edições piauienses assinaladas do Projeto Pixinguinha muitos dos artistas da geração aqui analisada se apresentaram mais de uma vez com os elencos de fora, casos de Laurenice França, Geraldo Brito e Grupo Candeia. Em Teresina, o projeto serviu não só como mais uma instância de consagração¹¹⁶ local para os artistas ligados à moderna canção popular, mas também para a consolidação das representações que garantiam a sua existência na realidade cultural do Estado.

Para Stroud, além de ter sido um projeto bem sucedido, o Pixinguinha ajudou a cristalizar uma ideia de música popular brasileira – herdeira dos debates estéticos-ideológicos que forjaram o conceito de MPB por grande parte do território nacional, numa via alternativa aos grandes circuitos culturais e capitalistas da música – e serviu de modelo para que outras regiões elaborassem iniciativas de natureza semelhante. Diz o autor, “ele inspirou uma série de projetos semelhantes menores em todo o Brasil, como o Projeto Moqueca (Vitória), Segundas

¹¹³ Nasceu em 31 de julho de 1956 e faleceu em Teresina em 15 de julho de 2013. Trabalhou em vários jornais da capital piauiense destacando-se como editor de colunas culturais. Neles atuava também como crítico literário e musical como no caso da coluna Presente do Indicativo em O Estado publicada na década de 1980.

¹¹⁴ LIMA, Raimundo Alves de. Edvaldo Nascimento ganha trofeu. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 17 jul. 1988, p. 2.

¹¹⁵ LIMA, Raimundo Alves de. Os Fonteles roubam a cena de Jerry. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 31 jul. 1988, p. 3.

¹¹⁶ O termo foi retirado de Bourdieu que o utiliza para nomear mecanismos sociais que produzem e legitimam hierarquias e capitais simbólicos nos mais diferentes campos culturais. Ele toma como objeto de reflexão o campo literário na França do século XIX e os novos sujeitos que surgem e reorganizam suas estruturas, dentre elas, as suas instâncias de consagração. Ver BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. No caso em que analiso, o Projeto Pixinguinha foi, a meu ver, uma instância de consagração para os atores sociais da canção popular em Teresina uma vez que aqueles dele participavam se legitimavam como suas principais referências, dado o *status* que tal política pública alcançou na economia simbólica cultural brasileira.

musicais (Salvador), Show da tarde (Belo Horizonte), Projeto Luís Assunção (Fortaleza) e muitos outros desde 1970”.¹¹⁷

O Projeto Torquato Neto se inseriu nesse rol de iniciativas. Descendente do Pixinguinha no Piauí, no seu primeiro ano seguiu o mesmo formato de seu, digamos assim, progenitor. Posteriormente, continuou sendo uma política pública cujas ações foram direcionadas em sua grande maioria para o fomento da canção popular no Estado. Os anos em que o Projeto Pixinguinha não aportou na cidade foram aqueles em que o projeto piauiense realizou eventos de grande repercussão no meio musical local, importantes ao tornar ainda mais visíveis os representantes da canção popular piauiense: as turnês de artistas nas principais cidade do interior do Piauí e em algumas capitais nordestinas em 1981, o I Encontro de compositores e Intérpretes do Piauí de 1984 e os lançamentos do LPs *Geleia Gerou* e *Cantares* em 1985 e 1988 respectivamente. Esses acontecimentos, longe de serem encarados apenas como pontos de irrupção de uma realidade que se evidenciava, a moderna canção popular em Teresina, se constituíram num processo histórico coletivo e contínuo de conformação dessa mesma realidade.¹¹⁸

Projeto Torquato Neto: qual o sabor dessa geleia?

Em minha dissertação analisei os acontecimentos relacionados ao projeto Torquato Neto tendo na mira a relação artistas-Estado e as tensões desse envolvimento, enfatizando a questão da profissionalização e as críticas aos seus limites na capital piauiense.¹¹⁹ Retomo-os agora sob outra perspectiva. Refletirei agora sobre como o processo de feitura das diferentes iniciativas do projeto fizeram parte da cristalização dos representantes de uma canção popular piauiense. É sobre o “sabor” dessa “geleia”¹²⁰ musical que me deterei agora.

Assim como o nome Pixinguinha foi a escolha dos idealizadores do projeto para homenagear uma das figuras mais emblemáticas da música popular brasileira, no Piauí foi Torquato Neto a personalidade representativa que inspirou o projeto local. As primeiras notícias

¹¹⁷ STROUD, Sean, *op. cit.*, p. 128.

¹¹⁸ Sobre a importância da correlação necessária entre os acontecimentos e os processos históricos nas análises sociais ver BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*, *op. cit.*, p.154.

¹¹⁹ MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Acordes na cidade*, *op. cit.*, esp. cap. 2, O estado e os artistas.

¹²⁰ A metáfora que utilizo e que nomeia este tópico foi retirada de um artigo escrito à época do lançamento do LP *Geleia gerou*. Ver CASTRO, Chico. Qual o sabor desta geleia? *Jornal da Manhã*, Teresina, sem data, 1985.

sobre o desejo de criação de uma política cultural no estado que levasse o nome do artista apareceram em ocasião da confirmação da passagem das caravanas musicais do Pixinguinha em 1980 na capital, quando o vereador Fernando Mendes solicitou à Secretaria de Cultura, por meio de requerimento apresentado à Câmara municipal, a elaboração de uma iniciativa de natureza semelhante, porém, bem mais modesta, na qual grupos de artistas se apresentariam nos bairros de Teresina e cidades do interior piauiense.¹²¹ A propósito disso, o gestor da pasta responsável por esse setor no governo do Estado, Wilson de Andrade Brandão, teria afirmado à imprensa que apesar de “já estar há muito tempo desenvolvendo um programa cultural nos bairros e municípios dentro dos moldes do projeto [...] sugerido por (Fernando) Mendes, não significa dizer que a homenagem deixará de ser prestada ao jornalista e compositor Torquato Neto”.¹²²

Seis meses após essas notícias, em fevereiro de 1981, Brandão convocou a comunidade musical, por meio da imprensa, para discutir os termos do funcionamento do Projeto Torquato Neto, cuja pretensão inicial era colaborar na disseminação da música piauiense na capital, no interior do estado e em capitais vizinhas, bem como oferecer condições para que os artistas fossem “cada vez mais assistidos na realização de seus trabalhos”.¹²³ Os jornais deram ressonância às diretrizes da resolução que lhe institucionalizava,

Dos objetivos da Programação do PROJETO TORQUATO NETO, em 1981.
Art. 1º - São objetivos da programação:
I - Contribuir para o aperfeiçoamento técnico-artístico dos grupos musicais, que integram a programação;
II - Estimular a frequência do público aos shows de criação musicais;
*III - Divulgar a música popular piauiense nas cidade de Teresina, Parnaíba, Picos, Floriano, São Luiz e Fortaleza.*¹²⁴

Entre os artistas que apareceram citados nos meios de comunicação que participaram desse processo, o destaque foi para aqueles que personificaram o que chamo de a moderna canção popular piauiense. Os conjuntos Candeia e Varada, Geraldo Brito, Cruz Neto e Durvalino Filho estavam entre os relacionados no grupo que participou das conversações para formatação do projeto que em sua estreia estava previsto para funcionar nos moldes do projeto

¹²¹ Projeto Torquato na pauta da câmara. *O Estado*, Teresina, 1 ago. 1980, p. 2.

¹²² Brandão fala do projeto lido na câmara. *O Estado*, Teresina, 2 ago. 1980, p. 2.

¹²³ Projeto Torquato Neto sai logo. *O Dia*, Teresina, 18 fev. 1981. Outras matérias que trazem informações semelhantes a essa. Ver Torquato Neto será nome de um projeto. *O Dia*, Teresina, 17 fev. 1981, e Projeto “Torquato Neto” uma opção para os músicos locais. *Jornal da Manhã*, Teresina, 22 fev. 1981, p. 10.

¹²⁴ Piauí (Estado). Resolução nº 003/81, de 23 de fevereiro de 1981. Baixa instruções para a programação do “PROJETO TORQUATO NETO”, em 1981. Secretaria de Cultura do Piauí, Poder Executivo, Teresina, PI, 10 abr. 1981. Fundação Cultural do Piauí.

Pixinguinha, à exceção do seu alcance territorial, restrito ao Nordeste. Mas os horários das apresentações, 18:30 horas; os preços populares dos ingressos para atração de públicos mais amplos; e o elenco de diferentes artistas em turnê simultânea num período específico nas cidades incluídas no roteiro foram exemplos da influência direta do projeto pensado por Hermínio Bello de Carvalho na versão piauiense.

Não faltaram adjetivos nos meios de comunicação para qualificar o projeto e reafirmar os nomes que deviam por ele ser beneficiados. “Com a execução do Projeto Torquato Neto, a Secretaria de Cultura dá margem à consolidação do prestígio de músicos e compositores da mais alta qualidade, como Geraldo Brito, Cruz Neto e tantos outros que já demonstram impressionante vitalidade”.¹²⁵ Entre os artistas as opiniões oscilaram. Para Durvalino Filho atribuiu-se a seguinte fala, “em conversa com a reportagem, o jornalista e músico Durvalino Couto Filho, disse que o Projeto Torquato Neto, será a redenção para os jovens que fazem música no Piauí. Segundo ele, muitos compositores piauienses que vivem sem nenhuma divulgação, poderão a partir desse projeto, difundir melhor seus trabalhos”.¹²⁶

Já o músico e compositor George Mendes, apesar de ter visto como positiva a iniciativa, foi mais cauteloso quanto à sua realização,

como ideia merece o aplauso de todos, creio eu. Mas de boas ideias e planos engavetados esse país está cheio. É preciso que se cumpra com alguma competência aquilo que nossa fértil imaginação costuma propor. Daí nosso receio e expectativa diante da iniciativa da Fundação Cultural do Piauí. Não vai aqui nenhum pessimismo, pelo contrário, estamos torcendo para que tudo corra conforme vem sendo divulgado.

*Meses atrás os músicos e compositores piauienses, dentre os quais me incluo, foram chamados a opinar na elaboração do Projeto, mesmo porque os beneficiados seríamos nós mesmos, até hoje sem nenhum apoio no sentido de propiciar condições adequadas para a divulgação da música que se faz no Piauí. Atendemos ao apelo do Sr. Secretário de Cultura. Reunimos boa parte dos músicos e compositores e apresentamos as nossas sugestões, voltados exclusivamente para o mínimo de qualidade técnica e artística que o projeto deverá exigir.*¹²⁷

As expectativas positivas soterraram as desconfianças quando José Lopes de Sousa, coordenador do projeto, anunciou a abertura da seletiva que iria escolher os quatro participantes, grupos ou artistas, que iriam integrar o elenco das turnês. Entre os nomes dos inscritos que apareceram na imprensa para a disputa estavam Som Nascente, Varanda, Quinteto

¹²⁵ Torquato Neto. *O Estado*, Teresina, 17 jul. 1981, p. 3.

¹²⁶ Torquato Neto será nome de novo projeto. *Jornal da Manhã*, Teresina, 17 fev. 1981, p. 5.

¹²⁷ MENDES, George. “Projeto Torquato Neto.” *O Estado*, Presente do Indicativo, Teresina, 5 e 6 jul. 1981, p. 14.

Beleza, George Mendes e Paulo Batista, Cachoeira, Rebuscada, Rainha da Floresta, Candeia, Nova Vida, FM, Punaré, Laurenice França e Boca da Noite.¹²⁸ A comissão responsável pela avaliação e escolha dos grupos levou em conta dois critérios, segundo o documento que explicitava todo funcionamento do Torquato Neto: o primeiro deles seria o projeto artístico apresentado no ato da inscrição. O segundo, uma apresentação, realizada no Theatro 4 de Setembro, perante um júri constituído pela coordenação do projeto.¹²⁹

Findado o processo, os contemplados foram: grupo Candeia, Laurenice França, grupo Varanda e George Mendes. Eles percorreriam as cidades do roteiro entre os meses de outubro e dezembro de 1981. Tal escolha desencadeou uma polémica que muito diz das representações em jogo na conformação da canção popular analisada nesse trabalho e da qual me ocuparei no próximo capítulo. Por ora, menciono apenas que após o resultado, um grupo que ficara de fora resolveu deflagrar um movimento autointitulado heliotropismo positivo que pôs em debate em seu manifesto o que consideravam ser os problemas do desenvolvimento cultural, político e econômico do Estado.

Os artistas selecionados foram amplamente divulgados nos meios de comunicação impressos, com as biografias de suas trajetórias, caracterização de suas vertentes musicais e descrição dos *shows* a serem apresentados nas turnês.¹³⁰ Os espetáculos aprovados na seletiva, tratados no início deste capítulo, já haviam estreado suas temporadas meses antes. Laurenice França com *Lances*, George Mendes e Paulo Batista com *Sensatez*, grupo Varanda com *Canto*

¹²⁸ Projeto já tem grupos inscritos. *O Dia*, Teresina, 18 jul. 1981.

¹²⁹ PIAUÍ (Estado). Resolução nº 003/81, de 23 de fevereiro de 1981. Baixa instruções para a programação do “PROJETO TORQUATO NETO”, em 1981. Secretaria de Cultura do Piauí, Poder Executivo, Teresina, PI, 10 abr. 1981. Fundação Cultural do Piauí.

¹³⁰ Sobre matérias que divulgaram o evento e as informações dos artistas ver Torquato Neto começa dia 6. *O Estado*, Teresina, 2 de out. 1981, p. 5, e Projeto Torquato Neto. *Jornal da Manhã*, Teresina, 4 de out. 1981, p. 8, e Projeto Torquato Neto abre primeira fase em Teresina. *Jornal da Manhã*, Teresina, 6 out. 1981, p. 6, e KRUEL, Kenard. Laurenice França. *Jornal da Manhã*, Teresina, 16 out. 1981, p. 4, e Laurenice França no Theatro com “Lances.” *Jornal da Manhã*, Teresina, 21 out. 1981, p. 6, e KRUEL, Kenard. Um alerta à mocidade morta de Teresina. *Jornal da Manhã*, Teresina, 22 out. 1981, p. 4, e “Sensatez” abrirá projeto musical. *O Estado*, Teresina, 3 out. 1981, p.5, e George e Paulo, novas atrações no Theatro. *O Estado*, Teresina, 6 nov. 1981, p. 4, e George e Paulo mostram “Sensatez” até amanhã. *O Estado*, Teresina, 17 nov. 1981, p. 4, e Varanda inicia Torquato. *O Dia*, Teresina, 15 set. 1981, e Projeto Torquato Neto. *Jornal da Manhã*, Teresina, 4 out. 1981, p.8, e Canto do retiro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 22 out. 1981, p. 8, e Torquato leva Varanda ao Teatro. *O Estado*, Teresina, 24 out. 1981, p. 4, e Varanda é a próxima atração do Torquato. *O Dia*, Teresina, 25 e 26 out. 1981, e Projeto tem sua programação já definida. *Jornal da Manhã*, Teresina, 31 out. 1981, p. 6, e Varanda é atração do Torquato. *O Estado*, Teresina, 31 out. 1981, p. 4, e Varanda prossegue o Projeto Torquato. *O Estado*, Teresina, 01 e 02 nov. 1981, p. 5, e Grupo Varanda em Parnaíba, Picos, Fortaleza e S. Luís. *O Dia*, Teresina, 5 nov. 1981, e Varanda agora faz show no interior. *O Estado*, Teresina, 5 nov. 1981, p. 4, e Grupo Candeia faz abertura do Projeto Torquato Neto. *Jornal da Manhã*, Teresina, 2 set. 1981, e Grupo Candeia vai abrir Torquato Neto. *O Dia*, Teresina, 2 set. 1981, e Candeia abre no dia sete “Torquato Neto.” *O Estado*, Teresina, 2 set. 1981, p. 5, e Projeto Torquato Neto. *Jornal da Manhã*, Teresina, 4 out. 1981, p. 8.

do Retiro e grupo Candeia com *Cantorias*. Nas descrições de cada um deles, França, Mendes e Batista apareciam produzindo ritmos mais variados que iam do xote ao *blues*. Já o Candeia e o Varanda, como dito anteriormente, representavam o som do nordeste cantado em suas virtudes e vicissitudes. Para muitos do que participaram, a experiência foi importante para a consolidação dos trabalhos que vinham desenvolvendo desde o final dos anos 1970.

Aurélio Melo, do Candeia, comentou, anos depois, em entrevista, “esse projeto é nosso. Em 81 quando começou o projeto mambembe, de tocar por aí, como nós fizemos, pra mim não aconteceu coisa mais importante”.¹³¹ Laurenice França na entrevista que me concedeu falou sobre a repercussão e a audiência, “nossa! Eram lotados. Todos tinham muita gente porque era bem divulgado. A secretaria se antecipava nos locais pra divulgar. Em São Luís, Fortaleza foi tudo muito bem-vindo. E tudo cumprido à risca”.¹³² O músico André Luiz Oliveira Eugênio, que participou com o conjunto Varanda, assim recordou as viagens em que acompanhou o grupo pelo projeto, “o projeto Torquato Neto, sim, esse aí funcionou muito bem. Por exemplo, eu lembro que eu fui tocar com o Varanda em Fortaleza no dia do músico... dia da música, 22 de novembro, se não me engano. A gente tocou na praça do Ferreira [...] a praça central naquela época[...] custeados pelo projeto [...] a gente andava no interior todo. Era ritmo de turnê. Era um ônibus, você tocava numa cidade e depois ia pra outra aí voltava pra Teresina”.¹³³

O sucesso do projeto não garantiu, no entanto, a continuidade no formato do Pixinguinha, apesar das promessas da nova coordenação que o assumia em 1982. Embalado pelo êxito do primeiro ano, Viriato Campelo – figura conhecida no meio cultural da cidade que já havia participado como um dos idealizadores do *Nortristeresina* e como produtor de *shows* e autor de letras de canções em parcerias com compositores piauienses – anunciou nos meios de comunicação uma série de eventos para aquele ano. A reedição do livro *Os últimos dias de paupéria* de Torquato Neto e a organização de um ciclo de debates sobre a produção do poeta estavam entre as ações propostas no âmbito literário. No que diz respeito à música, prometeu-se a gravação de um disco com os cantores e compositores locais, a realização de dois *shows* especiais televisionados pela TV Clube, afiliada da Rede Globo no Piauí e por fim, a realização das turnês musicais com um novo roteiro de cidades no qual seriam incluídas Rio de Janeiro e

¹³¹ Profissão: Músico. De verdade. *Diário do Povo*, Teresina, 13 mar, 1988, p. 9.

¹³² PESSOA, Laurenice França de Noronha. *op. cit.*

¹³³ SOUZA, André Luiz Oliveira Eugênio de *op. cit.*

São Paulo. Os artistas inclusive chegaram a ser divulgados: Candeia, Varanda, Geraldo Brito, Cruz Neto, George Mendes, Paulo Batista, Laurenice França e Janete Dias.¹³⁴

No entanto, muito pouco do que foi desejado se concretizou devido a falta de recursos para a realização dessa programação. Campelo antes de se desligar da coordenação escreveu texto em que apresentou as diferentes linguagens artísticas (literatura, cinema, teatro e música) a serem exploradas pelo projeto e fez uma apelo à comunidade artística e às instituições a ela ligadas (a Secretaria de Cultura, a UFPI e a Federação de Teatro Amador do Piauí – Fetapi) para a viabilização do projeto, “mais importante, então, seria a participação criativa dos artistas da terra; poeta, artista plástico, músico ou sei lá o quê. Isso tudo deve acontecer [...] vamos por fé na coisa e acontecer”.¹³⁵

Pouco tempo depois, no final de 1982, assumiu a coordenação do Torquato Neto o músico e compositor George Mendes que ainda conseguiu organizar um evento com palestras, concursos literários, apresentações musicais e outras atividades.¹³⁶ Apesar desse esforço, o músico e crítico André Luiz apontou o que via como os problemas apresentados naquele ano, sobretudo no campo musical,

*o projeto ficou de ser repetido em 1982, inclusive com a mudança de cidades e o dobro de participantes [...] Houve algumas reuniões, mas nada se resolvia. Mudou-se então o coordenador, que não estava dando conta e entrou um outro, George Mendes, que pegou o bonde andando, mas que procurou dar um rumo certo ao que estava acontecendo, consumir o projeto. Houve mais reuniões, mas nada aconteceu. Ou melhor, alguma coisa. George ainda conseguiu exibir alguns filmes de Torquato e promover um ciclo de debates e conferências com os poetas Benedito Nunes, Wally Salomão, Cacaso e Antônio Cícero, poetas atuantes e capazes de acrescentar alguma coisa às pessoas atentas [...] Mas só. Os grupos musicais, a quem a priori o projeto estava destinado, dançaram. Dançamos. Falta de apoio? De verbas? Também.*¹³⁷

¹³⁴ Viriato Campelo assume Projeto Torquato Neto. *Jornal da Manhã*, Teresina, 7 mar. 1982, p. 8, e “Torquato Neto” volta a ser apresentado. *Jornal da Manhã*, Teresina, 4 abr. 1982, p. 3.

¹³⁵ CAMPELO, Viriato. Vamos festejar nosso poeta? *Jornal da Manhã*, Teresina, 5 set. 1982, p. 8.

¹³⁶ O Projeto Torquato Neto teve sua programação descrita na imprensa da seguinte maneira: aconteceria entre os dias 18 a 21 de novembro de 1982 na galeria de artes do Theatro 4 de Setembro. Entre as atividades listadas – ciclo de palestras com seguintes temas e autores: Cacaso (O discurso poético na MPB pós tropicalismo), Benedito Nunes (A contribuição de Mário Faustino na renovação da poética brasileira pós-geração 45), Wally Salomão e Luciano Figueiredo (Torquato Neto, Poesia Marginal e outras bossas), Târik de Sousa (Música Popular Brasileira). Seriam realizadas também exposições de artes plásticas, concurso de poesia e o lançamento da 2ª edição de Os últimos dias de Paupéria. Projeção de filmes, e por fim um show na feirinha da Praça Saraiva coordenado por Lena Rios com Geraldo Brito, Candeia, Varanda, Francis Dalva e Maria da Inglaterra. Ver Décimo ano da morte de Torquato tem homenagem. *Jornal da Manhã*, 10 nov. 1982, p. 6, e Projeto Torquato Neto. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 14 e 15 nov. 1982, e Projeto Torquato Neto será discutido na próxima semana. *O Dia*, Teresina, 27 nov. 1982.

¹³⁷ LUIZ, André. Dançamos. *O Estado*, Teresina, 19 e 20 dez. 1982.

Na temporada de 1984 os recursos e apoio, então ausentes para a realização de um evento na área musical, parecem ter sido viabilizados.¹³⁸ Nesse ano organizou-se um grande festival chamado I Encontro de Compositores e Intérpretes da Música Popular, cujo prêmio seria a gravação de um LP com as 12 canções melhores colocadas no certame.¹³⁹ A ideia era com esse material divulgar a música popular piauiense em todo o território nacional, num produto fonográfico que reunisse – pelo menos para parte do discurso que o representava à época – “o que de melhor temos na música piauiense”.¹⁴⁰ Além disso, o disco resultante do novo empreendimento almejava superar o nível pouco técnico e amadorístico da única referência existente relacionada a essa geração de artistas: o LP do *FMPBEPI*.

Anos antes, o jornalista e poeta Paulo José Cunha, principal parceiro de composição de George Mendes, chamava a atenção para o esgotamento do formato espetáculo musical para o desenvolvimento artístico dos músicos e compositores piauienses. Apontava a necessidade de materialização da produção cancional para o estreitamento da relação desses artistas com seus públicos potenciais. A respeito disso, a propósito de uma conversa com George Mendes sobre seu último *show*, escreveu para jornal de Teresina,

*posso estar muito enganado, mas tenho a impressão de que o esquema baseado na montagem de shows para divulgação das atividades musicais da terra cansou a beleza da audiência [...] não custa, entretanto, bolar outras saídas. Uma delas, por exemplo, é empolgar a Secretaria de Cultura para financiar a realização de elepês independentes [...] Um disco é um trabalho concreto. De que adianta, por exemplo Geraldo Brito ir ao Ceará fazer show se lá, além dos amigos que tem, ninguém sabe quem ele é? Citei Geraldo como poderia ter citado qualquer um, George, Cruz Neto, etc. Vejam bem: qualquer grupo daí com um trabalho na mão – um disco – terá um cartão de visitas para se apresentar diante de uma gravadora. É uma ideia a ser pensada.*¹⁴¹

O desejo de penetrar nos circuitos de consagração cultural, nos quais integrar o *cast* de grandes gravadoras seria um dos pontos de chegada para a realização artística desses sujeitos, estava no cerne do argumento de Cunha. A gravação de um disco era vista como uma ferramenta

¹³⁸ Em 1983 o problema de recursos continuou. George Mendes, ainda na coordenação, em entrevista ao jornalista Kenard Kruel disse sobre tal situação, “quanto a efetivação da programação, para o ano de 1983, esta está sofrendo um impasse momentâneo, e, para não cometermos os mesmos erros do passado, quando o projeto foi realizado sem a devida programação financeira, a Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí através da Fundação Cultural do Piauí, encontra-se em processo de negociação de recursos para financiá-lo [...] Nós estamos aguardando a liberação desses recursos para podermos tocar o Projeto Torquato Neto pelo menos esse ano a parte musical.” Reunir a obra de Torquato. *Jornal da Manhã*, Teresina, 30 out. 1983, p. 8.

¹³⁹ Cultura promove encontro de compositores do Piauí. *Jornal da Manhã*, Teresina, 10 jul. 1984, p. 6, e Cultura fará encontro de compositores. *O Dia*, Teresina, 10 jul. 1984, e Cultura faz encontro de compositores. *Jornal da Manhã*, Teresina, 2 ago. 1984, p. 6.

¹⁴⁰ Geleia gerou. *Jornal da Manhã*. Teresina, 21 jul. 1985, p. 8.

¹⁴¹ Jornal do Paulo José Cunha, de Brasília. *Jornal da Manhã*, Teresina, 15 ago. 1982, p. 8.

facilitadora dessa inclusão. A coordenação do Projeto Torquato Neto de 1982, ano em que Paulo José Cunha escreveu essas palavras, prometeu a feitura de um LP que, como vimos, foi impossibilitado pela falta de recursos. George Mendes, à frente do projeto em 1984, retomou essas duas questões – o esgotamento da forma-espetáculo musical e a necessidade do registro fonográfico – ao ser questionado em entrevista sobre sua carreira como músico e compositor, “eu acho que todo o esquema de produção de música no Piauí, hoje, precisa ser repensado. Nós acreditávamos que fazer *shows* em Teresina, cantar em diversos lugares renderia alguma coisa, mas o santo de casa não está obrando milagre há muito tempo [...] eu vou dedicar um pouco do meu tempo pra compor mais, fazer boas músicas e conseguir recursos pra entrar no estúdio e gravar um disco, que é mais importante que fazer *shows*”.¹⁴²

A produção de um LP se constituía, portanto, como horizonte de expectativa diante de um espaço de experiência já saturado em relação a uma forma de se produzir música na cidade.¹⁴³ O registro fonográfico representava naquele momento para alguns artistas uma mudança de nível, um salto qualitativo no processo de invenção cultural que estavam operando no período. Para citar outro exemplo nesse sentido, o Candeia começou a se movimentar por essa mesma época rumo a elaboração do repertório do *show* que deu origem a seu primeiro LP, o *Suíte de terreiro*, que só seria lançado em 1986.¹⁴⁴

A ideia do Projeto Torquato Neto, por meio do I Encontro de Compositores e Intérpretes do Piauí, de gravação de um LP não era apenas dar mais visibilidade aos artistas até aquele momento já conhecidos em Teresina, mas também oferecer a oportunidade desse mesmo reconhecimento para outros nomes que surgiam no cenário. Pelo menos foi o que apareceu na fala de seu coordenador, George Mendes. Na mesma entrevista acima citada, ele foi questionado a respeito da formação de um júri para escolha dos vencedores, questão sempre problemática em festivais por gerarem contestações *a posteriori*. O entrevistador, Kenard Krueel interpelou Mendes: se já se sabia quem eram os bons compositores e intérpretes, por que, afinal, uma seletiva? No que ele respondeu,

¹⁴² George: show no PI não é solucionática. *Jornal da Manhã*. Teresina, 19 ago. 1984, p. 7.

¹⁴³ Os termos “espaço de experiência” e “horizonte de expectativas” foram tomados de empréstimo do historiador alemão Reinhart Koselleck. São metáforas conceituais para se pensar o devir histórico. A primeira representando processos acumulativos porque já completados os seus ciclos. A segunda são as possibilidades abertas do acúmulo antecipado daquela. O que não significa que o espaço de experiência confirme o horizonte de expectativas. São dois conceitos assimétricos não opostos. A elaboração dessas duas categorias podem ser vistas em KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

¹⁴⁴ Ver RAMOS, Ramsés. Candeia com Suíte de terreiro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 2 dez. 1984, p. 8, e Grupo Candeia lança 1º disco no próximo dia 27. *O Dia*, Teresina, 25 set. 1986, p. 7.

*Vocês dizem que a gente já conhece quem faz boas músicas no Piauí. Será mesmo? Será que a boa música que eu considero é a boa música que vocês consideram? Cada cabeça uma sentença. Olha, será que vocês acham que um bom disco sairá porque exista lá a participação minha, do Geraldo Brito, da Laurenice França, da Janete Dias, do Cruz Neto, dos grupos Varanda e Candeia etc. Estes são os mais conhecidos, certo... mas por que não ver o que está sendo feito em outros lugares, em outras cidades? É preciso ser mais abrangente, ver a coisa com mais calma. Depois que começamos esse movimento aqui, outras pessoas estão aparecendo. Vamos ver no que vai dar.*¹⁴⁵

Tanto a pergunta quanto a resposta apontavam para um discurso cristalizador de uma ideia de música popular no Piauí e de seus principais representantes, questão que venho apontando ao longo do trabalho. Mendes pontuou novamente algo também já levantado aqui: a percepção da existência de um movimento em que ele e os artistas citados teriam sido os criadores, cuja abertura cultural que proporcionaram na cidade possibilitou o aparecimento de novos sujeitos. Se não herdeiros dos caminhos por eles abertos, pelo menos tributários dessa recente história edificada por sua geração, que deu uma visibilidade maior para os novos trabalhos tanto nos meios de comunicação locais quanto nos instrumentos de promoção pública de cultura do qual o Projeto Torquato Neto era o principal exemplo.

As inscrições para o Encontro foram abertas para pleiteantes de todo o Estado, que poderiam concorrer com mais de uma composição. O número dos que aspiravam participar variou nas fontes. Algumas matérias deram uma divergência insignificante. Uma deu conta de 167 e outra de 164 inscritos de cidades de norte a sul do Piauí.¹⁴⁶ Mas a diferença mais visível foi em relação ao número de canções. Alguns jornais variavam a informação entre 520 e 521 músicas concorrendo. Já no LP fruto do festival, afirmou-se que o evento recebeu 620 músicas para seleção.¹⁴⁷ Informações desencontradas à parte, o que se pode depreender dessa procura era o desejo de um número significativo de sujeitos de fazer parte dessa instância de consagração, mostrando a música popular como um campo possível de atuação cultural no Estado nesse período, sobretudo na capital.

Das músicas inscritas, 32 participaram das eliminatórias¹⁴⁸ ocorridas nos dias 21 e 22 de setembro com final no dia 25 do mesmo mês que teve como atrações de encerramento os

¹⁴⁵ George: show no PI não é solucionática. *Jornal da Manhã*. Teresina, 19 ago. 1984, p. 7.

¹⁴⁶ Cultura anunciará nomes de músicas pré-selecionadas. *O Estado*. Teresina, 6 set. 1984, p. 6, e Projeto T. Neto tem 520 músicas para encontro. *O Dia*. Teresina, 7 e 8 set. 1984, p. 5.

¹⁴⁷ LP *Geleia gerou*. Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

¹⁴⁸ As matérias divulgaram os nomes dos 20 compositores das 32 canções: Francy Monte (“Bailarina”), José Rodrigues (“Num-se-pode”), Júlio Medeiros Costa (“Secreta descoberta”, “Estrada de carroçal”, “Borboleta”, “Encarnado”), Abraão Lincoln (“Toda rosa sabe-se a cor”, “Cidade verde”), Rubeni Miranda (“Manauara”), Naeno

shows de Jorge Ben, Pepeu Gomes e Baby Consuelo. Entre as 12 canções vencedoras que participariam do disco, nomes já conhecidos e algumas novidades: Geraldo Brito em parceria com Paulo José Cunha (“Mágica Serpente”) e Durvalino Couto Filho (“Zeus”), Cruz Neto (“Repente”), Pierre Baiano e Ronaldo Bringel (“Consequência”), Edvaldo Nascimento e Nonato Medeiros (musicando poema de Mário Faustino chamado “O mundo que venci deu-me um amor”), Garibaldi Ramos (“Nós”), Zezé Fonteles e Felipe Cordeiro (“Pedra do Sal”), Abrãao Lincoln em parceria com Magno Aurélio (“Desejo”) e em composição solo (“Toda rosa sabe-se a cor”), Raimundo Alcântara (“Segredos do Prazer”), Júlio Medeiros e Climério Ferreira (“Estrada de carroçal”) e por fim Elder Wilson e Renato Carvalho (“Meu frevo”). O festival premiou ainda como melhores intérpretes a cantora Ana Miranda e Ronaldo Bringel, bem como o melhor arranjo para a música “Nós” de Garibaldi Ramos.¹⁴⁹

O jornalista, músico e crítico Ramsés Ramos¹⁵⁰ escreveu artigo publicado em jornal no qual ofereceu um *feedback* do festival.¹⁵¹ Entre os pontos abordados, problematizou a escolha da comissão que fez a pré-seleção das 32 músicas, formada tanto por pessoas que estavam há muito tempo distantes da realidade musical piauiense, quanto por indivíduos que não pertenciam a esse universo.¹⁵² Para ele, no entanto, isso não foi um entrave para as surpresas positivas. Afirmou os talentos de Anna Miranda, vencedora do prêmio de melhor intérprete e de Garibaldi Ramos, seu irmão, premiado pelo melhor arranjo. Elogiou a interpretação de

Rocha (“Balakubana”), Cruz Neto (“Repente”), Raimundo Nonato Medeiros Filho (“O mundo que venci deu-me um amor”, “Benedito mambo do sol”), Edvaldo Nascimento (“Ulisses”, “Moldura”, “Dada”), Magno Aurélio (“Desejo”), Ronaldo Bringel (“Consequência”), Elder Jales Carvalho (“Meu frevo”), Zezé Fonteles (“Nuvem temporã”, “Pedra do sal”, “Expresso da luz”), Gilberto Fonteles (“Baião de dois”), Edilberto de Brito (“Canto feito poeira”), Alcântara (“Segredos do Prazer”), Janete Dias (“Super star”), Garibaldi Ramos (“Nós”), Antônio Carlos Farias (“Filho do Sal”), Geraldo Brito (“Mágica serpente”, “Zeus”, “Licute”, “No tom”). Ver Cultura divulga relação de músicas classificadas. *O Dia*. Teresina, 12 set. 1984, p. 6, e Marcado ensaio para classificados no Torquato Neto. *Jornal da Manhã*. Teresina, 15 set. 1984, p. 7, e Cultura já vende ingressos para o show dos piauienses. *O Dia*. Teresina, 18 set. 1984, p. 5.

¹⁴⁹ Encontro de Compositores e Intérpretes obteve êxito. *Jornal da Manhã*. Teresina, 27 set. 1984, p. 6, e Músicas do festival serão gravadas em LP. *O Estado*. Teresina, 27 set. 1984, p. 4, e I Encontro de Compositores e Intérpretes Piauienses. *Revista Presença*, n. 12, Teresina, jul.-set. 1984, p. 67.

¹⁵⁰ Nasceu em Teresina em 1962. Formado em direito foi músico, poeta, jornalista, crítico de arte e tradutor. Entre suas publicações, em participação coletiva ou de autoria individual, estão: *Dois gumes* (1981), *Dança do caos* (1981), *Percurso do Verbo* (1987) e *Poemas da paixão* (1992). É dele a tradução de *Leaves of Grass* (Folhas da relva) de Walt Whitman pela Editora da Universidade de Brasília. Teve atuação bastante presente como crítico de arte, sobretudo música, nos jornais teresinenses nos anos 1980. Faleceu em Moscou, Rússia, em 1998.

¹⁵¹ RAMOS, Ramsés. Os nossos brilharam mais. *Jornal da Manhã*. Teresina, 30 set. 1984, p. 7.

¹⁵² Nas matérias que deram cartaz ao I Encontro de compositores e Intérpretes do Piauí, os nomes listados da comissão foram os seguintes: Lena Monteiro de Carvalho, Nelson Nunes, George Mendes, Marcos Rizzo, Paulo Batista, Ana Maria do Rêgo Monteiro Neto, Fernanda Moita Ribeiro, Bené Bueno, Nelson Gonçalves Pereira Filho e João Alberto Monteiro.

Ronaldo Bringel e destacou os irmãos Fonteles (Jabuti, Tim, Ana e Zezé), de Parnaíba, como as grandes novidades do evento.

Criticou a apresentação de Pepeu e Baby Consuelo. O primeiro, apesar de seus bons arranjos e arrojados na guitarra, não conseguiu superar as digressões interplanetárias e o “discurso cósmico e apedeuta, agora evocando Rá e energias piramidais”¹⁵³ de sua companheira. Asseverou, “as letras continuam sem a mínima condição de serem levadas a sério”.¹⁵⁴ Para ele a outra atração, Jorge Ben, já havia esgotado sua fórmula em composições repetitivas. Citou ainda alguns problemas na organização e finalizou dizendo que a gravação do disco deveria ser feita com muito capricho e profissionalismo para afastar os fantasmas do amadorismo do FMPBEPI.

Mas o mais interessante de seu texto foi a conclusão, que apontava para o sabor da geleia musical – referência ao título deste tópico – que ele acreditava representar a canção piauiense, marcada não apenas pela produção e reprodução de valores ditos tradicionais, mas em constante diálogo com as mais variadas expressões culturais disponíveis, uma vez que o disco, como veremos, é um mosaico no qual se encontram o *rock*, o *blues*, o *reggae*, o baião e o xote. Disse Ramos, “esta é nossa verdadeira música [...] Nisso o resultado do Encontro foi satisfatório para que possamos dizer, muito em breve que teremos um disco que representa a verdadeira música do Piauí”.¹⁵⁵

A fala de Ramos se dirigia a um universo cancional específico em Teresina. Diria até que hegemônico, pois reproduz um discurso já cristalizado no período sobre quem e o que representava a música popular na cidade e no Estado. Esse conjunto de sujeitos e suas produções faziam parte de um tecido musical mais abrangente no qual outros produtores disputavam os espaços para estabelecer suas visões e divisões de mundo nesse território cultural particular. E o I Encontro de Compositores e Intérpretes do Piauí levou à tona tensões latentes entre uma certa hegemonia e uma contra-hegemonia¹⁵⁶ na canção teresinense por ocasião de sua realização.

¹⁵³ RAMOS, Ramsés. *Os nossos brilharam mais*, op. cit.

¹⁵⁴ *Idem*, *ibidem*.

¹⁵⁵ *Idem*, *ibidem*.

¹⁵⁶ Penso esses dois conceitos por meio das análises de Adalberto Paranhos. Para ele, longe de se constituir num poder onipotente e onipresente a ditar os valores do mundo social, a hegemonia convive com práticas sociais que lhe escapam e que constantemente com ela se relacionam. Diz Paranhos, “ao se concentrar a atenção unilateralmente na análise sincrônica dos componentes hegemônicos de uma época, retirados do campo de forças dentro do qual se constituíram, perde-se de vista ainda que, em maior ou menor proporção, uma dada hegemonia convive, sempre e contraditoriamente, com processos sociais não-hegemônicos. E é do solo em que estes fincam raízes que brotam elementos de uma contra-hegemonia ou de uma hegemonia alternativa [...] No tabuleiro político

Foi Williams Costa quem apontou para tal dissenso e fez a leitura a contrapelo do evento. Diferentemente da turma que integrou os espetáculos *U Dy Grudy*, *Nortristeresina*, *Showpiau* e que produzia as séries de *shows* no Teatro 4 de Setembro, em sua grande maioria universitários de classe média, Costa pertencia a um grupo que a partir de 1975 participou e ajudou a tornar possível o acontecimento de um festival de música popular que durou até meados dos anos 1980 num bairro periférico da capital, o Parque Piauí. O festival chamava-se Fespapi.

Organizado pela comunidade sob a liderança do professor Venâncio, o evento apesar das dificuldades financeiras e materiais, tornou-se notório, chegando a produzir, por exemplo, um compacto em uma de suas edições.¹⁵⁷ Em estudo sobre o tema, Paulo Ricardo Muniz afirma que o Parque Piauí foi nos anos 1970 um bairro cultural efervescente. Música, teatro, jornais alternativos eram produções comuns nesse espaço que articuladas à ação da Comunidade Eclesial de Base e à difusão da Teologia da Libertação criaram um ambiente favorável para que muitas dessas manifestações artísticas carregassem consigo um conteúdo no qual predominava a crítica social e política, na acepção tradicional do termo.¹⁵⁸

Esse era o contexto a partir do qual Costa se posicionou em pequeno texto publicado em jornal sobre a realização do Projeto Torquato Neto de 1984.¹⁵⁹ O escrito criticou um suposto comentário que circulou nos bastidores, feito por um dos integrantes da comissão julgadora do I Encontro de Compositores e Intérpretes. Essa pessoa teria socializado publicamente opiniões preconceituosas a respeito de certas composições, consideradas de baixo nível pelo fato de seus autores residirem em bairros mais pobres da cidade. Por conta disso teriam menos informações e capacidade, portanto, para realizarem obras mais sofisticadas.

Costa rebateu esse comentário ironicamente. Numa alusão ao consumo e integração à indústria cultural, há muito estabelecida em Teresina, disse, “certamente imaginou Ele que no Parque Piauí ou qualquer outro bairro as pessoas estão sitiadas [...] há ainda uma última hipótese: os artistas da periferia são canibais, fato que provoca seu isolamento cultural dos demais setores iluminados da cidade.”¹⁶⁰ E continuou a ofensiva contra seu interlocutor não

as peças não se distribuem conforme posições prefixadas e imóveis. Em vez de ocuparem compartimentos estanques, os atores sociais – por meios de imposições, negociações, assimilações, rejeições e redefinições – estão permanentemente em interação, influenciando uns sobre os outros, apesar de disporem de reserva de poder desiguais”. PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados*, op. cit., p. 36.

¹⁵⁷ EP VII - *Fespapi*: Festival de Música Popular do Parque Piauí. Discos Sapucaia, 1982.

¹⁵⁸ Ver SILVA, Paulo Ricardo Muniz. *Cajuína e Coca-Cola*, op. cit.

¹⁵⁹ COSTA, Williams. Nem tanto isso, nem tanto aquilo. *O Estado*. Caderno 2, Teresina, 16 e 17 set. 1984.

¹⁶⁰ *Idem, ibidem*

nomeado de forma contundente, “ele diz que Geraldo Brito é o melhor compositor da Música Popular Piauiense, porque tem como qualquer um o direito subjetivo de fazer sua escolha, contudo eu insisto no ponto de que ninguém pode ser estrela sem ter subido ao Céu. Tenho visto *shows* das chamadas estrelas de primeira grandeza de nossa música reunirem não mais de 60 pessoas no 4 de Setembro, para muitos o único local onde se pode fazer apresentações”.¹⁶¹

Williams Costa reconhecia quem eram as pessoas e os lugares em Teresina que representavam o que um discurso dominante chamava de música popular piauiense. Esses lugares e pessoas estavam distantes, porém, de um Céu que situava-se no “sul-maravilha” (Rio de Janeiro ou São Paulo), único lugar, pelo menos em sua fala, capaz de abrigar as estrelas da canção brasileira. Os artistas locais deveriam, portanto, primeiro conquistar o prestígio da audiência em casa, coisa que nem todos ainda haviam conseguido, antes de serem alçados ao estrelato por um certo discurso local.

Suas críticas, contudo, eram endereçadas não àqueles a quem os meios de comunicações locais nomeavam como os legítimos talentos da música piauiense – citou sua admiração por figuras como André Luiz, Ramsés Ramos e mesmo Geraldo Brito. Sua artilharia se dirigia ao desprezo que uma visão estabelecia sobre os indivíduos que não participavam de um certo mapa cultural teresinense. E finalizou, “é preciso pesar as palavras, analisar bem tudo o que podemos dizer, e acima de tudo conhecermos a geografia humana da cidade, aquela que a gente só sente se pegar um ônibus ali na Pedro II bem pertinho do 4 de Setembro, e ir até o Km 7”.¹⁶²

O contraponto colocado por Costa indicava a complexidade e as diferentes notas dos acordes, muitas vezes dissonantes, da construção de uma ideia de música popular na cidade. Mas ao relativizar o reconhecimento público de um conjunto de atores sociais, dava cartaz, no entanto, à sua existência consagrada localmente. Da contra-narrativa de Williams Costa à crítica positiva de Garibaldi Ramos – elaboradas em meio ao calor do I Encontro de Compositores e Interpretes – o sabor da geleia musical, que se estabeleceu em meio a esses consensos e dissensos em torno do evento organizado pelo Projeto Torquato Neto, também pode ser degustado no processo de elaboração dos LPs *Geleia gerou e Cantares*.

¹⁶¹ *Idem, ibidem*

¹⁶² *Idem, ibidem*

Após a escolha das 12 canções do I Encontro de Compositores e Interpretes, a Secretaria de Cultura contratou a empresa do músico e arranjador Antônio Adolfo¹⁶³ para a gravação e produção artística do LP, incluindo uma banda base (pianista/tecladista, violonista/guitarrista, baixista e percussionista) para execução instrumental do disco.¹⁶⁴ O órgão público firmou contrato com os artistas se responsabilizando não apenas pela viabilização financeira do trabalho, mas também com parte dos custos de deslocamento daqueles que iriam interpretar as canções, bem como acompanhar todo o processo de estúdio.¹⁶⁵ Algumas matérias noticiaram o clima de euforia em torno deste trabalho, que se constituiria num marco importante da “velha” e da nova geração, em sua esperança de oferecer no cenário cultural brasileiro um material que tivesse a possibilidade de os fazer conhecidos e integrados nos grandes circuitos da música nacional.

Muitos dos participantes opinaram na imprensa sobre suas expectativas em torno do LP. Geraldo Brito a esse respeito disse, “este disco pode ser um ponto de encontro entre a produção musical dos piauienses, e a partir daí podemos gerar uma visão nova no nosso meio, com perspectivas à profissionalização e maior produção desses artistas.” O cantor Ronaldo Bringel destacou a possibilidade do grupo em adentrar no universo fonográfico nacional com este trabalho, “pode até mesmo competir no mercado, ser um ponto de partida marcante [...] o momento do disco é muito importante.” Durvalino Couto Filho lamentou a ausência de instrumentistas piauienses, mas reforçou a esperança que o vinil traria na evolução da música piauiense, “é o primeiro disco a ter uma presença significativa da produção musical de Teresina. Apesar de não ter a presença de mais músicos e instrumentistas daqui, esse disco tem uma importância para nós; a partir dele a música piauiense vai andar com mais velocidade.” O compositor Garibaldi Ramos o viu como uma ferramenta importante para a divulgação da

¹⁶³ Músico, pianista e arranjador iniciou sua carreira musical na década de 1960. Trabalhou como músico e arranjador com artistas como Beth Carvalho, Elis Regina, Mick Jagger, Chico Buarque, Caetano Veloso, Nara Leão, Maria Bethânia, entre outros, além de gravar vários discos e lançar livros sobre teoria musical. Mais informações disponíveis em <<http://www.dicionariompb.com.br/antonio-adolfo/dados-artisticos>>. Acesso em 4 set. 2018.

¹⁶⁴ No contrato constam ainda as seguintes informações: aluguel de estúdio de 8 canais, prensagem de duas mil cópias do vinil e suas capas e registro nas instituições de direitos autorais (Ecad, SBAT e Censura). O preço cobrado foi de 18 milhões de cruzeiros divididos em 3 parcelas a serem paga nas 3 etapas programadas para produção do LP. Ver Antônio Adolfo produções musicais. *Contrato para produção de disco*. Rio de Janeiro, 9 maio. 1985.

¹⁶⁵ Os nomes constantes no contrato da Secretaria de Cultura: Cruz Neto, Garibaldi Ramos, Elder de Carvalho, Geraldo Brito, Durvalino Couto Filho, Paulo José Cunha, Climério Ferreira, Júlio Medeiros, Zezé Fonteles, Magno Aurélio, José Felipe Cordeiro, Edvaldo Nascimento, Raimundo Nonato Medeiros, Pierre Baiano, Alcântara e Abraão Lincoln. Ver Piauí (Estado). *Contrato para a produção de um disco*. Secretaria de Cultura do Piauí, Poder Executivo, Teresina, PI, 18 maio. 1985.

canção teresinense na própria cidade, muitas vezes conhecida apenas entre seus pares e entre uma pequena audiência, “esse disco vai dar uma ideia do que seja a música feita no Piauí, que chega a ser desconhecida até pela maioria das pessoas daqui. O disco vai funcionar também como elemento de aproximação entre os próprios artistas, *disk* jôqueis e o público.” A intérprete e compositora Anna Miranda, ao falar do amadurecimento da canção popular piauiense, de sua geração e da nova que aparecia, imaginou, possivelmente em referência ao pessoal do Ceará¹⁶⁶, que o trabalho coletivo realizado por eles poderia ultrapassar, enfim, as fronteiras do Piauí, “estamos atingindo uma maturidade com nossa música, procurando abrir caminho no mercado musical brasileiro. É também uma oportunidade de intercâmbio entre músicos que estão na batalha a mais tempo, como eu, Geraldo Brito, e também pessoas que surgiram agora, como Garibaldi Ramos, que eu não conhecia. Muitos artistas de outros Estados se revelaram a partir de trabalhos em grupo como esse. Agora é a nossa vez”.¹⁶⁷

As várias falas indicavam que a expectativa criada pela gravação do disco – que daria materialidade sonora a um conjunto de composições antes restritas apenas às apresentações ao vivo – tornavam evidente o desejo de situar a nota piauiense no acorde da música popular brasileira, uma vez que já estavam estabelecidos os seus sujeitos e hierarquias no espaço sociocultural em que se constituíram – a cidade de Teresina. A legitimação local, a meu ver, se consumou simbolicamente pelo Projeto Torquato Neto, pois a representação de um *mainstream* da canção popular na capital piauiense foi reforçada por sua iniciativa musical seguinte, que repetiu a dose com a gravação do LP *Cantares*. Este também alinhado ao mesmo discurso de seu antecessor, o de integração da canção piauiense no coro da música nacional.

Em 1986 assumia a coordenação do Projeto Torquato Neto a cantora e compositora Anna Miranda, que propunha uma série de ações para aquele ano centradas na parte musical, como a realização do II Encontro de Compositores e Intérpretes, criação de um festival de música instrumental, bem como a criação de um sindicato de músicos. Pretendeu também organizar um setor de documentação sobre a música popular piauiense para a catalogação dos

¹⁶⁶ Nome dado a um grupo de artistas cearenses que ganharam notoriedade nacional cujo disco coletivo *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem* é considerado um de seus principais marcos históricos. Entre os intérpretes, músicos e compositores relacionados ao Pessoal do Ceará, os mais destacados foram Fagner, Belchior, Ednardo, Rodger e Têti. Ver ROGÉRIO, Pedro, *op. cit.*, e GUEDES, Jordianne Moreira, *op. cit.*

¹⁶⁷ Todas as falas citadas neste parágrafo estão presente em Compositores fazem *show* no Theatro 04 de Setembro. *O Dia*. Teresina, 29 maio. 1985, p. 7, e Compositores vão fazer *show* no 4 de Setembro. *O Estado*. Teresina, 29 maio. 1985, p. 6.

recentes acontecimentos de sua história, da qual ela era uma das protagonistas.¹⁶⁸ Articulada a essa preocupação, de criar condições para que uma historiografia sobre a canção piauiense pudesse nascer, lançou o concurso História da Evolução da Música Piauiense, também chamado de Prêmio Louvação.¹⁶⁹

Nenhuma dessas iniciativas, porém, deu os resultados esperados e Miranda falou das dificuldades em levar à frente suas ideias de fortalecimento de um cenário cultural em Teresina a partir do lugar institucional que ocupava,

*foi uma coisa assim... não foi fácil. Até porque gerenciar um projeto precisa ter muita habilidade [...] E o projeto Torquato Neto não tinha o prestígio que deveria ter na época. Era um projeto um pouco fantasma, porque eu tentava dar alguma visibilidade ao projeto e tal, mas tinha dificuldades [...] Eu fiz uma exposição sobre Torquato chamada “arte inacabada Torquato Neto”. Quer dizer, “arte inacab...” o “b” com três pontinhos. Mas foi difícil pra conseguir o material [...] Aí fiz a exposição e tal, mas não havia... eu pelo menos não sentia um interesse maior das instituições, das pessoas com essa exposição. Teve uma outra coisa antes do disco que foi feito também [...] um concurso que eu fiz que era sobre a história da música popular piauiense, com cartaz do Arnaldo Albuquerque, com Torquato com aquela clássica roupa do vampiro. Um cartaz belíssimo que eu não consegui encontrar. Mas não havia aquele empenho com o projeto. Então para reunir uma equipe que trabalhasse comigo, também não foi fácil.*¹⁷⁰

¹⁶⁸ Ver Projeto Torquato Neto vai reunir artistas no dia 17. *O Dia*, Teresina, 14 jun. 1986, p. 2, e Músicos do Piauí: Uni-vos. *Jornal da Manhã*, Teresina, 14 jun. 1986, p. 8.

¹⁶⁹ O edital para premiar e publicar trabalhos sobre a música piauiense, aberto em 1986, continuou convocando pela imprensa os interessados durante todo o ano de 1987. Esse indício, aliado ao fato de não ter encontrado na documentação do arquivo público do Estado nenhum trabalho referente a esse concurso, ou mesmo sobre sua conclusão e lista de ganhadores, sugere a possibilidade de não ter havido inscritos. Se os houve, não foram publicizados ou arquivados para pesquisa pública. Sobre a divulgação desse concurso ver Edital: concurso História da Evolução da Música Piauiense – prêmio Louvação. *Revista Presença*, Teresina, ago.-dez. 1986, p. 27, e Abertas inscrições para concurso sobre música. *Jornal da Manhã*. Teresina, 19 fev. 1987, p. 4, e Cultura lança concurso de monografias. *O Estado*. Teresina, 16 abr. 1987, p. 6, e Aberto concurso sobre a música. *O Estado*. Teresina, 14 ago. 1987, p. 4, e “Prêmio Louvação” só inscreve até dia 30. *Jornal da Manhã*. Teresina, 10 out. 1987, p. 5, e Projeto dedica homenagem a Torquato Neto. *O Dia*. Teresina, 1, 2 e 3 nov. 1987, p. 2.

¹⁷⁰ MIRANDA, Anna Lúcia de, *op. cit.*



Figura 15 - Folder promocional do prêmio Louvação. Arquivo Público do Piauí.

O LP *Cantares* tornou-se, portanto, a realização mais expressiva de sua gestão à frente do projeto. Miranda enfatizou o seu empenho em torná-lo viável e relatou que a idealização do disco teria sido dela e do amigo Luizão Paiva¹⁷¹, pianista, maestro e compositor piauiense, à época residente no Rio de Janeiro. A captação financeira foi obtida diretamente com o governador da época. “Fui eu quem fiz o disco, fui atrás do dinheiro com o Alberto Silva (risos) [...] Eu consegui todos os recursos com o Luizão Paiva pra fazer o disco. Fomos nós dois. Eu e o Luizão Paiva. A gente tinha que fazer aquele disco *Cantares*.”¹⁷²

O processo de seleção dos intérpretes e compositores participantes, diferente dos dois LPs anteriores, não ocorreu por meio de festival competitivo. A coordenadora do projeto e sua equipe redigiram documento em que estabeleceu o regulamento, a forma de inscrição e o modo como repertório seria selecionado para o disco. Aparecia como objetivo principal do empreendimento o estímulo à “nossa música e suas novas tendências musicais, procurando incentivar o crescimento musical e divulgar nacionalmente o trabalho dos artistas piauienses abrindo caminho para um estágio profissional”.¹⁷³

A escolha ocorreu por eleição em reunião aberta aos compositores e intérpretes de todo Piauí. O critério de avaliação presente no documento deveria atentar para o seguinte, “as

¹⁷¹ Músico experiente, Paiva teve sua formação musical na Berklee College of Music, em Boston nos EUA. Compôs trilhas para novelas da Rede Globo e trabalhou em peças como *Gota d'água* (sob direção de Dorival Caymmi) e *Brasileiro: profissão esperança*, com Bibi Ferreira. Como músico já acompanhou artistas como João Bosco, Nana Caymmi, Moraes Moreira, Carmem Costa, Nora Nei e Jamelão. E Com a família Caymmi, fez temporada nos Estados Unidos e na Europa. Um pouco de sua história está disponível em <<http://maestrorochasousa.blogspot.com/2011/02/luizao-paiva-um-piauiense-notavel-no.html>>. Acesso em 7 set. 2018.

¹⁷² MIRANDA, Anna Lúcia de, *op. cit.*

¹⁷³ Piauí (Estado). Projeto Torquato Neto: disco de compositores e intérpretes piauienses. Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, Poder Executivo, Teresina, PI, 9 abril. 1987.

músicas a serem gravadas devem ter afinidade com a visão e a geração torquatiana, mais universal, sem prejudicar características pessoais dos compositores piauienses”. Não ficou claro em nenhum outro documento o que se queria dizer com “geração torquatiana”, mas essa orientação pareceu apontar para a fase tropicalista do poeta piauiense. Como veremos no capítulo 3, a maioria das canções presentes no LP apresentou estreito diálogo com a música norte-americana, sobretudo o *blues* e o *rock*, o que gerou um mal estar quando Luizão Paiva, diretor musical do disco, vendo o trabalho por demais internacionalizado transformou a canção “Coração noturno”, um *blues* de Cruz Neto, num xote, causando o descontentamento do compositor.

Não encontrei nada na documentação que pudesse dar a dimensão da publicidade à convocação desses artistas para os encontros relativos a elaboração do LP. Nem nos jornais pesquisados. O certo é que aqueles que compareceram eram as figuras já consagradas no meio cancional teresinense, como Geraldo Brito, Laurenice França, Cruz Neto, Edvaldo Nascimento e grupo Candeia. Tive acesso a três relatórios das reuniões em que foram decididos alguns dos principais pontos para o início das gravações. Neles constam questões como a eleição dos compositores e intérpretes, nome do disco etc. E também informações importantes sobre a dinâmica de escolha daqueles que mais uma vez representariam a música popular piauiense.

O relatório¹⁷⁴ da primeira reunião descreveu o contato inicial entre os artistas e a coordenação do projeto, no qual foram apresentadas as pautas dos organizadores aos compositores e intérpretes. Mais uma vez apareceu registrado entre os objetivos o desejo de “chamar a atenção do sul do país” e de seus meios de comunicação para a produção piauiense. Além disso, o disco deveria buscar conjugar dimensões artísticas e comerciais, e as músicas escolhidas deveriam ser “alegres” e “boas” (definições genéricas de difícil análise). Outras questões mais objetivas foram levadas para discussão: proposta de tiragem de 20 mil cópias do disco, contratação de um arranjador e produtor musical, a necessidade de midiaticização do LP, a gravação de uma música de Torquato Neto e a seleção das composições e dos intérpretes.

As demandas dos artistas também foram registradas no relatório. Entre algumas estavam: a preocupação em se distanciar esteticamente do disco *Geleia gerou*, bem como evitar acentuações regionalistas nas composições. O arranjador contratado deveria ser do Piauí e seria dada oportunidade a quem não havia participado do *Geleia gerou*. Comentou-se sobre as

¹⁷⁴ Piauí (Estado). Relatório I reunião: compositores e intérpretes/87 – discos. Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, Poder Executivo, Projeto Torquato Neto, Teresina, PI, 18 maio. 1987.

possíveis dificuldades que surgiriam na escolha dos artistas e das canções, uma vez que os votantes seriam os mesmos a serem votados. Por fim, o documento definiu a pauta da reunião seguinte, na qual cada um dos presentes levaria uma lista com suas sugestões dos compositores e intérpretes a serem submetidos à votação. Três dias após o primeiro encontro ocorreu a segunda reunião em que foram definidos os artistas.¹⁷⁵

Houve ainda uma reunião na qual foram discutidas sugestões a respeito da arte gráfica da capa e o nome do LP.¹⁷⁶ Entre as ideias propostas para o nome, apareceram *Tropicálida* (Arnaldo Albuquerque), *Musicalida* (Zezé Fonteles), *Frequência Piauí* ou *Made in Piauí* (Vicente Filho), *Antares* (Edvaldo Nascimento e Cruz Neto). Este último foi o mais votado e escolhido até a mudança para *Cantares*. Segundo Durvalino Couto Filho, numa entrevista publicada em jornal, o título teria sido uma sacada de Arnaldo Albuquerque que percebeu na palavra cantares, pinçada de um poema de Ezra Pound, estar contida a palavra Antares, nome da estrela que representa o Piauí na bandeira brasileira. Outra coincidência para enriquecer o folclore a esse respeito, ainda segundo Couto Filho, era o fato da estrela fazer parte da constelação de escorpião, mesmo signo de Torquato Neto.¹⁷⁷

Anna Miranda em depoimento concedido para este trabalho, quando perguntada sobre o processo de elaboração do LP, relatou que sua inexperiência para administrar tal empreendimento, que reunia interesses diversos, ocasionaram contratempos e resistências em boa parte dos envolvidos. Entretanto, tais questões não se constituíram num empecilho para levar à frente o projeto. Disse ela,

Então eu tive alguns problemas para fazer esse disco, inclusive até mesmo na hora de viajar, de reunir o pessoal pra ir gravar [...] Houve várias reuniões. E realmente havia uma dificuldade, mas era uma coisa que não era muito clara. Era meio subtendida. Uma certa rivalidade vamos dizer assim que havia entre os artistas. Mas era natural que houvesse, né? Precisava ter muita habilidade e eu não tinha [...] Nós fomos todos lá pro Rio, mas não foi fácil. Foi muito difícil reunir o pessoal, viajar [...] O Durvalino entrou nessa história também. O Durvalino foi [...] O Durvalino deu uma força. Ele foi

¹⁷⁵ Os compositores escolhidos foram: Garibaldi Ramos, Gilvan Santos, Edvaldo Nascimento, Aurélio Melo, Abrãao Lincoln, Geraldo Brito, Rubeni Miranda, Janete Dias, Ronaldo Bringel, Magno Aurélio, Cruz Neto e Naeno. Entre os intérpretes listou-se os seguinte nomes: Anna Miranda, Ronaldo Bringel, Laurenice França, Janete Dias, Grupo Candeia, Rosinha Amorim, Edvaldo Nascimento, Solange Leal, Zezé Fonteles, Beto Pirilampo, Vicente Filho e Rubeni Miranda. Ver Piauí (Estado). Relatório II reunião: compositores e intérpretes/87 – discos. Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, Poder Executivo, Projeto Torquato Neto, Teresina, PI, 21 maio. 1987.

¹⁷⁶ Piauí (Estado). Relatório VI reunião: compositores e intérpretes/87 – discos. Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, Poder Executivo, Projeto Torquato Neto, Teresina, PI, 7 jul. 1987.

¹⁷⁷ Começam os preparativos de Cantares. *Jornal da Manhã*, Teresina, 8 abr. 1988 p. 3.

*conosco. Mas a produção toda do disco foi minha e do Luizão, mas o Durvalino ajudou bastante.*¹⁷⁸

A presença do músico e poeta Durvalino Couto Filho no processo de elaboração do disco, como responsável por sua direção artística, se deu pela gravidez de Anna Miranda que exigia maiores cuidados, impedindo-a de se ausentar de Teresina pelo período exigido na produção do *Cantares*. Durvalino Filho escreveu um longo texto que saiu publicado no Diário do Povo em abril de 1988 no qual descreveu sua experiência e avaliação sobre o LP, no que pareceu ser uma prestação de contas de seu trabalho. As conversas iniciais com Luizão Paiva acerca do repertório; o convite inesperado e a ida ao Rio de Janeiro; o aprendizado nas extensas horas de estúdio com os músicos e o técnico de gravação; e os limites de um trabalho coletivo que pudesse abarcar um universo heterogêneo de opiniões foram as questões abordadas por ele no texto. O produtor afirmou ter construído uma relação afetiva com o LP, e concluiu que “a partir da primeira semana estávamos todos apaixonados pelo trabalho, envolvidos totalmente na busca de um resultado musical e técnico capaz de gerar, num estúdio de oito canais de gravação muito bem equipado, um disco de boa qualidade, competitivo e competente, que resumisse e levasse ao público uma visão geral das possibilidades da música popular do Piauí. Cabe ao público julgá-lo, agora que a ‘bolacha’ está a disposição de todos”.¹⁷⁹

No lado A do disco encontram-se as músicas “Esse Brasil” (Janete Dias), “Coração Noturno” (Cruz Neto), “Boulevard Serafim” (Rubeni Miranda), “Encontros” (Aurélio Melo e William Melo Soares), “Encanto” (Abrão Lincoln e Ubiratan Cavalcante). No lado B: “Bibiana” (Edvaldo Nascimento e Nonato Medeiros), “Rio Parnaíba, Velho Monge” (Magno Aurélio e Peinha do Cavaco), “Aghata” (Durvalino Couto Filho e Geraldo Brito), “Balakubana” (Naeno Rocha), “Veleiro” (Torquato Neto e Edu Lobo), “Rock nas estrelas” (Geraldo Brito e Arimatan Martins). Entre os intérpretes das canções estão Laurenice França, Grupo Candeia, Geraldo Brito, Anna Miranda, Edvaldo Nascimento, Janete Dias, Zezé Fonteles, Solange Leal, Rosinha Amorim, Rubeni Miranda e Ronaldo Bringel.¹⁸⁰ A divulgação do *show* de lançamento noticiou o trabalho da seguinte forma, “nomes de peso no cenário da música piauiense participaram do *Cantares*”.¹⁸¹

¹⁷⁸ MIRANDA, Anna Lúcia de, *op. cit.*

¹⁷⁹ COUTO FILHO, Durvalino. *Vamos Cantares? Diário do Povo*, Teresina, 17 e 18 abr. 1988.

¹⁸⁰ Ver LP *Cantares*. Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, 1987.

¹⁸¹ Ver Lançamento do “Cantares” reúne jornalistas e artistas da terra. *Jornal da Manhã*, Teresina, 8 abr. 1988, p. 3.

Esse disco representou um momento em que um ciclo se fechou, a meu ver, sobre um certo número de artistas que passaram a representar a música popular no Piauí. O Projeto Torquato Neto desde o início dos anos 1980 ajudou a construir as representações da canção no Estado e na capital em torno desses atores sociais. As ações das turnês itinerantes no interior do Piauí e nas capitais vizinhas, o I Encontro de Compositores e Intérpretes, o LP *Geleia gerou* e por fim o *Cantares*, produziram uma visibilidade e uma materialidade mais evidentes dessa realidade musical.

Diferentemente das iniciativas anteriores do Projeto Torquato Neto – cujas legitimações artísticas partiram de seletivas nas quais o julgamento era feito por meio de um corpo de jurados externo que referendavam ou não os intérpretes e compositores – o *Cantares* representou outra fase desse desenvolvimento histórico da canção popular em Teresina. O elenco e o repertório do LP foram definidos a partir de um conjunto de nomes, de suas práticas e produções que tornaram possível falar numa música piauiense. A legitimação foi dada por suas trajetórias cristalizadas publicamente, sobretudo, na imprensa. Geraldo Brito, grupo Candeia, Naeno Rocha, Laurenice França, Edvaldo Nascimento, Cruz Neto e Anna Miranda, para citar os nomes mais recorrentes, não eram mais artistas aspirantes ao estrelato. Ocupavam então o topo de uma hierarquia hegemônica dentro de uma comunidade cultural na cidade e almejavam representar e definir o estado da arte da canção popular piauiense à época por meio deste disco, em que pese todos os seus problemas e limites.

Mas isso é apenas parte do processo que busco narrar neste trabalho. A construção que faço passa também por analisar algumas das lutas de representação desses artistas que me ajudaram a construir esse universo cancional. Esses sujeitos ao tomarem música popular como um objeto de atuação e intervenção social provocaram debates em torno das artes, política e cultura, tornando tais tensões parte importante no discurso que deu visibilidade e existência àquilo que chamo de moderna canção popular no Piauí. São sobre essas questões que me deterei no capítulo a seguir.

Capítulo 3 – *Entre a broa e o sanduiche: representações culturais na música popular*

O título acima¹ é uma referência às duas tendências mais nítidas no universo cancional aqui analisado. As metáforas da broa e do sanduiche representam, de um lado, o regionalismo nordestino do grupo Candeia, e, do outro, o som urbano e cosmopolita de Geraldo Brito e sua turma. Esses posicionamentos estéticos estavam entre os principais elementos motivadores da polêmica provocada pelo heliotropismo positivo, movimento cultural ocorrido no bojo do Projeto Torquato Neto. Ele diz muito sobre o cenário musical produzido por essa geração de artistas. Além dessa, outras pequenas polêmicas, ainda no esteio do Projeto Torquato Neto, levaram à tona a relação entre a produção artística teresinense e os agentes institucionais promotores de cultura. O principal corolário de tal relação foi a problemática questão da não inserção desses sujeitos no mercado de bens culturais nacional. Debate que emergiu a propósito dos lançamentos dos LPs coletivos, *Geleia gerou* e *Cantares*. Pontos que serão analisados no primeiro momento desse capítulo.

A conformação de um ambiente de crítica musical em Teresina nesse período, que tomou as criações dos sujeitos da canção como objeto de reflexão cultural, visibilizou esse campo artístico nos principais jornais da capital, bem como reproduziu as questões internas da música popular piauiense nos seus próprios termos. Produção intelectual que deu amplo destaque à reflexão sobre esse segmento artístico da capital do Piauí e representou um momento em que a música teresinense ganhara espaço significativo nas páginas dos meios de comunicação impressos piauiense. O segundo tópico se ocupará desses aspectos que ajudaram a dar corpo à realidade cancional da cidade.

No terço final tomarei como fonte aquilo que era a razão de ser desses sujeitos: suas canções. Serão analisados os fonogramas presentes nos discos *FMPBEPI*, *Geleia gerou*, *Cantares*, *Suíte de terreiro* do Candeia – o único grupo a conseguir gravar um trabalho solo no período aqui estudado – e o compacto simples *Vai e vem das estrelas* daquela que, segundo as palavras do músico e crítico André Luiz, pode ser considerada a primeira roqueira piauiense, Janethe Dias. Aqui buscarei sistematizar alguns dos ritmos e temas presentes nos discos elencados no intuito de delinear as diferentes tendências estéticas no interior da produção dessa geração de artistas, analisando as visões e divisões de mundo produzidas por esses trabalhos.

¹ O nome foi retirado de um artigo de Geraldo Brito, chamado “Geleia Gerada entre a broa e o sanduiche”, que analisarei mais adiante.

O esforço desse último ato da tese mira no sentido de evidenciar as representações culturais que me foram possíveis imaginar no percurso de pesquisa e construção do texto. Longe de desejar fechar qualquer sentido, o que empreendi aqui, e ao longo de todo o trabalho, foi a minha interpretação e o meu sentido sobre os eventos que passo a narrar agora.²

Não existem carrancas sorridentes: lutas de representação na canção em Teresina

*O que ficou
Foi
O poema
Não o poeta
Nem o adeus
Que ele deu
Em linha reta*

A epígrafe que abre esse tópico é um pequeno poema de Durvalino Couto Filho presente em seu livro *Os caçadores de prosódias*.³ O título da poesia, “Não existem carrancas sorridentes” foi assim explicado pelo poeta, “as carrancas do rio São Francisco são propositadamente feias pra espantar os maus espíritos do rio. Então as carrancas começaram a virar moda. Só que as madames pediam pra fazer umas carrancas mais bonitinhas (risos). As carrancas são necessariamente feias pra espantar os maus espíritos. Então teve todo esse lado metafórico e poético”.⁴ A metáfora de Durvalino Filho fazia menção ao Projeto Torquato Neto que também inspirara outro poema desse mesmo livro, chamado “*Maktub*”,

*o poeta não tinha veia
mas
veio
foi onde
o
atingiram
seguraram o mito
e serviram a obra
num prato frio
nessa hora
nenhum
dos passarinhos
cantou
do quintal para a janela
("a carne seca é servida")*

² Dois estudos interessantes e didáticos que lançam críticas pertinentes à pretensa objetividade na escrita da história ou ao seu desejo de produção de um conhecimento verdadeiro pode ser visto em JENKINS, Keith. *A história repensada*. São Paulo: Contexto, 2013, e JENKINS, Keith. *A história refigurada*. São Paulo: Contexto, 2014.

³ COUTO FILHO, Durvalino. *Os caçadores de prosódias*. Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1994, p. 24.

⁴ COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2013.

*a cidade adormeceu
dizendo:
estava escrito*⁵

Ambos os escritos criticavam a apropriação mistificadora que esvaziava o legado da obra de Torquato Neto, cuja maior força residiria nas rupturas estéticas nas diferentes linguagens artísticas em que atuou.⁶ Essa leitura de Couto Filho se aproximava, em alguma medida, da análise de Michel Certeau, naquilo que o historiador francês denominou de “a beleza do morto”. Nela, as manifestações da cultura popular são tomadas como objeto de interesse por parte dos agentes da cultura letrada apenas quando o seu perigo de subverter as hierarquias do poder estabelecido desaparecem.⁷ Os poemas citados apontavam um sentido similar. Sugeriam que a memória do poeta tropicalista, despida de toda ameaça cultural disruptiva após a sua morte, era servida como um monumento oficialesco por meio um projeto cultural capitaneado pelo governo do Estado.

“*Maktub*” parece também fazer alusão a George Mendes e Paulo José Cunha, primos de Torquato Neto e compositores da música vencedora do FMPBEPI, “Quintal de passarinhos”. A menção irônica ao silêncio dos passarinhos no quintal diante da apropriação que, segundo o poema, deslegitimava a obra do anjo torto da tropicália⁸, era, como veremos, uma provocação a mais na polêmica musical do movimento autodenominado heliotropismo positivo. Durvalino Filho estava entre seus principais idealizadores e os dois poemas articulavam-se ao movimento surgido após a desclassificação de Geraldo Brito na seletiva dos grupos que participaram dos *shows* itinerantes realizados pelo projeto Torquato Neto em 1981. George Mendes, um dos contemplados a integrar as turnês musicais, fora envolvido nesse embate cultural, juntamente com Paulo José Cunha, Grupo Candeia, Geraldo Brito, Viriato Campelo, Pierre Baiano e outros sujeitos que vivenciavam as artes piauienses naquele começo dos anos 1980.

⁵ COUTO FILHO, Durvalino. *Os caçadores de prosódias*, op. cit., p. 23.

⁶ Sobre a canonização de Torquato Neto numa tradição poética de ruptura ver MONTEIRO, André. *Ruptura do Escorpião: Ensaio sobre Torquato Neto e o Mito da Marginalidade*. São Paulo: Cone Sul, 2000. Sobre sua atuação em diferentes linguagens artísticas como poesia, cinema e música ver CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria*, op. cit.

⁷ Ver CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*, op. cit., p. 55 a 86.

⁸ Para Edwar de Alencar Castelo Branco, a expressão “anjo torto da tropicália” viria a ser aquela que marcaria mais fortemente Torquato Neto. Ver CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria*, op. cit., p. 152.



Figura 16 – Foto de divulgação publicada em jornal que ilustrou uma das reuniões para elaboração do projeto. Na imagem aparecem da esquerda para a direita, o secretário de Cultura Wilson de Andrade Brandão, o poeta William de Melo Soares, o compositor Geraldo Brito e o cantor Ronaldo Bringel. *Jornal da Manhã* 22 fev. 1981.

Abordei no capítulo anterior a euforia causada em boa parte do meio musical após o lançamento do projeto Torquato Neto, que arregimentou músicos, compositores e intérpretes para as discussões iniciais de sua elaboração. A grande novidade era o grau de profissionalismo no trato com os artistas, algo até então inédito na música piauiense. Seguindo os moldes do projeto Pixinguinha, as turnês percorreriam Teresina, Picos, Floriano, Parnaíba, São Luís e Fortaleza. Além dos pagamento dos cachês, foram custeados os deslocamentos, a alimentação, as estadias nos hotéis e realizou-se ampla divulgação nessas cidades. A dimensão material desses elementos, no entanto, não foi apenas o que

atraiu os que almejavam integrar o projeto. O capital simbólico por ele proporcionado – como o *status* e a distinção artística que cada um arregimentaria para si na música piauiense e que poderiam contribuir para voos fora dos limites do Estado – foi o que parece ter de fato seduzido os participantes e provocado os ressentimentos que desembocaram no heliotropismo positivo.

Tudo começou após o processo seletivo dos grupos para as caravanas musicais em meados de 1981. Como disse anteriormente, vários *shows* haviam estreado naquele ano e alguns deles concorreram para integrar o elenco das turnês, como os casos de Laurenice França e seu *Lances*, George Mendes com *Sensatez*, grupo Varanda com *Canto do retiro*, grupo Candeia com *Cantorias* e Geraldo Brito com seu *Relativamente louco*. Brito ao lembrar esse episódio disse,

porque na época quem tinha uns trabalhos era eu, Cruz Neto, Candeia, Varanda e a Laurenice. O George Mendes chegou já depois. Tudo bem, mas aí eu acho poderia não levar quatro grupos, mas levaria cinco que eram as pessoas mais representativas naquele momento. Mas não. Eles resolveram... me tiraram. Me desclassificaram. Hoje, pensando bem, poderia nem ter participado. Teve uma mostra dos shows pra fazer essa escolha. Só pro júri

*no teatro. Mas pô, os shows que estavam fazendo mais representativos eram esses cinco. Então não tinha como tirar. Ficamos putos, revoltados.*⁹

O compositor se colocou como um dos principais expoentes da música popular piauiense daquele período, e, por conta disso, não poderia ter sido, segundo sua visão, preterido em nome de artistas que vieram posteriormente, como George Mendes que fazia seu primeiro *show* solo, por exemplo. Na entrevista que me concedeu sobre esse acontecimento, Durvalino Filho, baterista da banda de Geraldo Brito à época, chamou a atenção para a questão da legitimidade dos escolhidos a participar do projeto. Para ele, o grupo de Brito era quem melhor traduzia não só o legado do poeta da tropicália, mas um pensamento cultural mais atuante da cidade naquele momento,

*Nós éramos da banda do Geraldo Brito, mas o Geraldo Brito foi desclassificado. A gente pensou o seguinte, o que pode até parecer um ressentimento, “porra cara, se existe algum grupo que representa de fato aqui o Torquato, somos nós. Então vamos quebrar o pau!”. E aí nós resolvemos quebrar o pau. E justamente para não ficar parecendo ressentimento, a gente resolveu mexer na estrutura cultural e política do estado [...] Nós fizemos uma série de loucuras. Redigimos esse manifesto, primeira coisa. Lá em casa [...] E a gente em conjunto começou a falar desse negócio de “crepitar das lamparinas”, “caboclos de salão” e virou uma grande piada (risos).*¹⁰

Mas o que foi lembrado por Durvalino Filho pelos filtros do bom humor e da irreverência, se delineou por contornos mais beligerantes à época. Antes do lançamento do manifesto referido na citação, chamado de Manifesto Pau-Baçu, ele escreveu um texto contundente, no qual lançou críticas duríssimas ao processo de escolha dos artistas, bem como questionava a lisura da seletiva organizada pela coordenação do projeto Torquato Neto. O que meses antes fora considerado como a “a redenção para os jovens que fazem música no Piauí”, fala atribuída a ele em matéria jornalística¹¹, nesse novo escrito tornara-se uma iniciativa “com claros intuítos eleitoreiros por trás da mortalha de ‘divulgar a música piauiense aqui e lá fora’ e outras baboseiras”.¹²

O artigo em questão, intitulado “Há urubus no telhado e a carne seca é servida”, antes de começar sua artilharia, traçou um rápido histórico de Geraldo Brito para o leitor se inteirar

⁹ BRITO, Geraldo Carvalho de. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2015.

¹⁰ COUTO FILHO, Durvalino, *op. cit.*, 2013. A relação de Durvalino Couto Filho com o projeto Torquato Neto oscilou durante a década de 1980. Da revolta com a desclassificação de Geraldo Brito ao apaziguamento no final da década quando ele dirigiu o disco Cantares e posteriormente assumiu a coordenação do projeto.

¹¹ Torquato Neto será nome de novo projeto. *Jornal da Manhã*, Teresina, 17 fev. 1981, p. 5.

¹² COUTO FILHO, Durvalino. Projeto Torquato Neto ou “Há urubus no telhado e a carne seca é servida”. *Jornal da Manhã*, Teresina, 30 ago. 1981, p. 4.

do currículo do compositor. “Geraldo Brito, se você não sabe, é aquele violonista que faz *shows* há oito anos no Piauí e em outros lugares – e que tem um repertório de umas duzentas músicas feitas sozinho ou com as pessoas mais expressivas da terra como eu, Cruz Neto, Naeno, Pierre Baiano, Viriato Campelo e outros. Através de Geraldo Brito conheci o talento emergente de Laurenice França e com ele pude desenvolver um trabalho de parceria que até então não havia experimentado”.¹³

A ênfase no tempo de estrada e na produtividade de Brito, a enumeração das parcerias com os nomes que considerava mais destacados no cenário musical da cidade – entre os quais, sem modéstia, se incluía – e a sua introdução no universo de criação da canção popular pelas hábeis mãos do violonista davam uma breve dimensão dos feitos do artista e apareciam no discurso de Couto Filho como um contraponto que se chocava com a injustiça infligida sobre Geraldo Brito com sua desclassificação no projeto. É interessante notar no trecho citado que foram mencionados dois dos quatro artistas escolhidos pelo projeto. Laurenice França e grupo Varanda. Este último, inclusive, ajudou a banda de Geraldo Brito ao fornecer seu equipamento na apresentação da seletiva. Não aparecem diretamente na fala de Durvalino Filho os outros dois vencedores, o conjunto Candeia e George Mendes que, como veremos, foram os antagonistas escolhidos nos debates que se seguiram e que representavam um modo de ver a música e a cultura contra o qual se insurgiriam os heliotropistas positivos.

Durvalino Filho então abriu fogo. Desqualificou a coordenação do projeto e a qualidade da estrutura oferecida para as apresentações que teriam feito com que ele se atrasasse em busca de uma bateria, comprometendo assim o *show* de Brito. Os jurados foram os alvos seguintes da ironia do articulista. O maestro de bandas de fanfarra, Luís Santos, presidente do júri, tinha no seu currículo o fato de ter dado o primeiro lugar a um filho no FMPBEPI, o que levantaria, no mínimo, desconfiança sobre a “imparcialidade” seleção. O folclorista e antropólogo Noé Mendes e o professor de música medieval Fred Marroquim deram o tom tradicionalista e conservador à mesa. O conhecido radialista Joel Silva era o representante da música popular de massa. O jovem músico, formado no Recife, João Berchmans, representaria um pretensioso “prafrentismo” musical intelectualóide, que achava o máximo “tocar choro na taberna do Flávio”. E por fim, a professora de dança Márcia Semente, que apesar de ter gravado um LP, parece não ter levado muito adiante a carreira como cantora. Quase todos, segundo ele, não sabiam o que estava ocorrendo de mais atual nas artes piauienses daquele período.

¹³ *Idem, ibidem.*

Mas é no momento seguinte do texto que as tensões se tornaram mais evidentes,

Alertados por Laurenice França, sabíamos de antemão que todo o júri estava orientado para ver o lado ‘regionalista’ dos trabalhos apresentados, traindo hipocritamente o espírito daquele que o inspirou, Torquato Neto, poeta piauiense e um dos principais articuladores do movimento Tropicália, que rompeu exatamente com esse bairrismo histórico e nacionalóide. Como Geraldo Brito se recusa a folclorizar nosso subdesenvolvimento, fazendo uma música nova e arrogante – então CAPUT. Segundo testemunho de um dos jurados, Marcos Riso, dono de agência de propaganda, “o som da banda de vocês é muito rebelde.” Conclui-se. Então ficou claro antes mesmo do resultado, que a postura reacionária do júri já apontava de antemão os classificados [...] Fica para Geraldo Brito, meu amigo e amigo da música popular internacional, o campo aberto e livre de concursos ridículos, para a riqueza que ele nos serve com sua música [...] Para arrematar, recomendo ao projeto TOU DE QUATRO NO ATO uma dose letal de gás de cozinha para que, ao contrário do poeta, ele morra para sempre no vazio de sua mediocridade.¹⁴

Ao se referir às instituições de Estado responsáveis pela gestão das iniciativas culturais na França dos anos 1970, Michel de Certeau afirmou que esses poderes tendiam a homogeneizar produções sob os interesses daqueles que as geriam e acabavam por marginalizar a diversidade cultural existente na realidade social francesa daqueles anos.¹⁵ Mais uma vez em sintonia não intencional com o historiador francês, Durvalino Filho apontava em sua fala um sentido parecido na denúncia. O golpe por ele desferido era contra a orientação artística do projeto, pautada no que chamou, parafraseando Oswald de Andrade, de “macumba pra turista”. Nesse caso representada principalmente pelo regionalismo do grupo Candeia. A referência ao Torquato Neto tropicalista e a ligação artística de Geraldo Brito e seu grupo à tropicália e à música internacional foram feitas no texto para antagonizar uma perspectiva institucional que queria associar a produção musical da cidade a uma leitura cristalizada sobre o Nordeste e, portanto, uma visão homogeneizadora da cultura. A escolha de grupos que reproduziam em suas canções as visões mais recorrentes desse universo¹⁶ deixariam de fora as produções que demonstravam, segundo ele, o que havia de mais atual e multifacetado na canção feita na capital piauiense.

¹⁴ *Idem, ibidem.*

¹⁵ Ver CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*, *op. cit.*, esp. p. 200 e 201.

¹⁶ Sobre a construção de um “sentir nordestino”, uma “visão nordestina” e uma “verdade nordestina” na música brasileira operada, sobretudo, por Luiz Gonzaga, ver ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de, *op. cit.*, esp. p. 151 a 164. Sobre a trajetória artística desse músico e compositor e a invenção do baião ver MORAES, Jonas Rodrigues de. *Sons do Sertão: Luiz Gonzaga, música e identidade*. São Paulo: Annablume, 2012.

Durvalino tornava público diferenças já existentes na música em Teresina, mas que não haviam tomado contornos mais explícitos até então. Esse conflito se instaurou na medida em que os espaços de gratificação material e, sobretudo, simbólica, representados pelo projeto Torquato Neto, precisaram ser disputados. E uma das chaves do argumento de Durvalino Filho residia justamente na questão da representação. Embora a seletiva tenha escolhido dois grupos cujas preferências estéticas estivessem diretamente ligadas aos referenciais criticados, como nos casos dos grupos Varanda e Candeia, os outros artistas selecionados, Laurenice França e George Mendes, dialogavam em seus *shows* com as mais variadas tendências musicais, que iam do *blues* ao baião. Mesmo o Varanda, que se apoiava fortemente em referências nordestinas, por vezes se utilizava de guitarras e distorções.¹⁷ É certo que o lado assim chamado “regionalista” prevaleceu entre os escolhidos. Mas também não é errado dizer que entre esses grupos a articulação com a música internacional estivesse presente. No entanto, Durvalino Filho não percebeu ou focou nisso. Sua questão era a falta de legitimidade da representação cultural que estava sendo então privilegiada pelo projeto e foi a partir dela que ele e seus companheiros deflagraram o que chamaram de movimento heliotropismo positivo.

A polêmica continuou nos jornais da cidade em artigos que buscavam desde a contemporização da “explosão de ânimos”¹⁸ causada pela seletiva, a análises que corroboravam com as críticas lançadas sobre o projeto, que teria servido “mais para semear a discórdia no já rarefeito meio artístico do Piauí do que propriamente estimulá-lo”.¹⁹ Chegou-se a dizer que “o ‘heliotropismo positivo’ é (foi) a tropicália piauiense renascida das ossadas do tropicalismo baiano”.²⁰ Houve quem concordasse com algumas das críticas levantadas pelo movimento, mas questionou seu alcance, a efetividade de seus objetivos e classificou os envolvidos como elitistas. “É que nossos artistas isolam-se nas paredes do 4 de Setembro – que a eles pertencem ou deve pertencer, é verdade – reclamando por públicos maiores quando não vão procurar este público [...] Torna-se mais cômodo, para a maioria trabalhar num ‘casulo intelectual’ e esperar que o ‘povo venha nos ver’”.²¹

¹⁷ O músico André Luiz comentou, em entrevista que me concedeu, um pouco de sua experiência nesse grupo, “é o seguinte: o Varanda o eixo era o Naeno [...] e o Netinho tocava comigo. Aí ficávamos eu e Netinho na esquerda, porque o outro lado da banda ficava na direita e era o lado mais regional mesmo. Quando tinha frevo a gente fazia guitarra com distorção e flauta tocando em terças, como o Alceu Valença fazia na época”. Ver SOUZA, André Luiz Oliveira Eugênio de, *op. cit.*

¹⁸ Projeto Torquato Neto. *Jornal da Manhã*, Teresina, 30 ago. 1981, p. 4.

¹⁹ VIANA, Chico. Projeto e festival. *O Estado*, Teresina, 1 set. 1981, p. 3.

²⁰ VIANA, Chico. Heliotropismo: a tropicália rediviva. *O Estado*, Teresina, 4 set. 1981, p. 3.

²¹ MORAIS, Paulo de Tarso. Manifesto “Pau Baçu”. *Jornal da Manhã*, Teresina, 5 set. 1981, p. 4.

O cantor e compositor Cruz Neto também se posicionou. Criticou desde questões mais práticas, como a utilização de um júri para escolha dos participantes nas caravanas – que segundo ele só serviu para alimentar a rivalidade entre os grupos de artistas – a questões mais amplas, como a real efetividade do projeto para o cenário musical piauiense, bem como fez ressalvas ao heliotropismo positivo e a sua provável descontinuidade como movimento. Disse ele,

Ficar fazendo movimentos e projetos de ponta de rua, sem depois ter condições de sustentá-lo, torna-se perigoso e comprometedor para quem os cria, bem como para quem os assiste, pois daí surgirão polêmicas e correntes que poderão sustentar ou desativar o movimento. Atualmente a arte piauiense vive com a força da discórdia que surgiu (mais acentuadamente) após a não classificação do artista Geraldo Brito no Projeto Torquato Neto [...] É necessário que se levante aqui, questões no sentido de saber se o projeto é válido ou não [...] É preciso sustentar o heliotropismo positivo, Geraldo Brito, Durvalino e cia., do contrário não valerá ter pintado, antes de mais nada, fora com o amadorismo e com a preguiça, tem que reganhar o terreno, do contrário caras, nada feito, ou será preciso “viver tranquilamente todas as horas do fim”.²²

Porém, a tensão mais beligerante e esclarecedora das lutas de representação que emergiram desse episódio ocorreu entre Leonardo Post, Paulo José Cunha e Geraldo Brito, deixando explícitas as posições em que cada um dos grupos se colocavam nesse jogo.



Figura 17: Imagem que aparece no texto “Missiva a Paulo Joseh Cunha aos cuidados de Mãe Ana”. Segurando a faixa: Gondim Neto (à esquerda) e Durvalino Filho (à direita). Logo abaixo (da esquerda para a direita): Pierre Baiano (com o LP de Gilberto Gil), Arimatan Martins, Geraldo Brito (com o LP de Caetano Veloso) e Viriato Campelo (com o LP de João Gilberto). Distante do grupo é o fotógrafo Antônio Quaresma. Segundo Durvalino Filho essa fotografia foi retirada por Arnaldo Albuquerque. O Dia 30 e 31 ago. 1981.

Publicado na página humorística Folha da Mãe Ana²³, hospedada em O Dia, o texto “Missiva a Paulo Joseh Cunha aos cuidados de Mãe Ana”²⁴, cujo autor assinava pelo pseudônimo de Leonardo Post, seguia a linha da referida folha, ao defender com ironia mordaz Geraldo Brito e seus companheiros. Nesse

²² CRUZ NETO. De nada valerá! *O Estado*, Teresina, 13 e 14 set. 1981, p. 14. O documento foi datado como se tivesse sido escrito em 5 de setembro de 1981, data próxima ao calor dos acontecimentos.

²³ Dirigida pelo jornalista Deusdeth Nunes, conhecido como Garrincha, a Folha da Mãe Ana, publicação humorística criada no final de 1960, tratava de assuntos que iam da política aos costumes, sempre com ironia e irreverência.

²⁴ POST, Leonardo. Missiva a Paulo Joseh Cunha aos cuidados de Mãe Ana. Folha da Mãe Ana. *O Dia*, Teresina, 30 e 31 ago. 1981, p. 11.

documento, apareceu ilustrando o texto uma foto tirada do grupo junto ao túmulo de Torquato Neto na qual seguravam uma faixa com os dizeres, “acorda poeta! Eles estão surdos!”. Outros empunhavam os discos de Gilberto Gil, Caetano Veloso e João Gilberto, numa alusão, segundo Durvalino Filho, à “retomada no Piauí da escolha do Torquato, da linha evolutiva da música popular brasileira, que através desses caras tava dando um grande salto de ruptura e de qualidade que gerou todo esse mercado que nós temos hoje”.²⁵

A missiva dirigida a Paulo José Cunha – jornalista do *Jornal do Brasil*, primo e parceiro musical de George Mendes – acusava-o de ter influenciado o júri por sua atividade profissional num prestigiado veículo de comunicação brasileiro e por suas incursões na imprensa piauiense, em que numa delas teria tecido fartos elogios ao *show* de Mendes. Perguntou o missivista a Cunha sobre a recente produção musical piauiense, numa de suas provocações a seu interlocutor, “quem faz mais, responde ligeiro, George teu primo ou Geraldo Brito?”. Em meio a uma reflexão sobre a inserção de Teresina há muito tempo ocorrida no mercado de bens culturais nacional e internacional – “O Beatles venceram. A tropicália também. E isso os meninos daqui sacaram muito antes”²⁶ – Post reproduziu o discurso crítico de Durvalino Filho analisado anteriormente. Com a diferença que deu nome aos artistas colocados como antagonistas de suas orientações estéticas,

Deixaram o Candeia, que imita o já folclorizado Quinteto Violado e teu primo George com tuas letras folclorizando a palmeirinha, teu tio Vital. Não que eu tenha nada a ver, ‘cante lá que eu canto cá’, mas me chateia porque o rapaz que tomaram o nome em vão para o projeto (que poderia muito bem se chamar Wilson Brandão) era muito mais honesto [...] Vocês, além de manterem o Estado pobre, ainda querem atrasar sua cultura?

*Se o jazz continuasse em Nova Orleans, tocando a corneta jamais seria uma música universal como hoje. Não fique pensando besteira daí, rapaz. Qual é essa de querer uma arribação? A necessidade é que vai determinar. O processo está encaminhado. Não atrapalha. Melhor você ficar dizendo daí que somos bons mesmo. Preguiçoso é a vovozinha.*²⁷

Folclorizar significava atrasar o curso do progresso da canção popular local e romper o laço com a ideia da “linha evolutiva” da música brasileira da qual a turma de Geraldo Brito se colocava como fiadora.²⁸ O que era para significar um avanço na cultura musical da cidade

²⁵ COUTO FILHO, Durvalino, *op. cit.*, 2013

²⁶ *Idem, ibidem.*

²⁷ *Idem, ibidem.*

²⁸ A ideia de “linha evolutiva” da música popular brasileira foi elaborada por Caetano Veloso e publicada num famoso debate promovido pela Revista Civilização Brasileira em 1966. Além dele participaram Flávio Macedo, Nelson Lins e Barros, José Carlos Capinam, Gustavo Dahal, Nara Leão e Ferreira Gullar. Na discussão, sobre a suposta crise que a música popular vivia, Veloso sugeriu que a tradição musical brasileira deveria acompanhar a

e do Estado, acabava por desafinar a música piauiense junto ao coro da canção popular brasileira. Tornava-se uma ação eleitoreira incoerente com a trajetória artística cosmopolita de Torquato Neto. Daí a sugestão do projeto ter o nome de Wilson Brandão, então secretário de Cultura responsável pela criação do projeto e tradicional político piauiense. Ao longo do texto, Leonardo Post falou como se conhecesse Paulo José Cunha e como se respondesse a alguma interpelação feita por ele anteriormente, da qual, se tiver existido, não encontrei vestígios.

Dias depois, Cunha não poupou munição em sua réplica. A resposta se deu num longo texto chamado “Tó pra vocês”²⁹, publicado no *Jornal da Manhã*. Após fazer uma breve introdução em que demonstrava sua impaciência diante daqueles que não possuíam “um repertório básico de informações sobre o qual estruturava o (seu) discurso” e que tinham uma “mania babaca de só ler jornal de ontem”, partiu para o ataque. “Normalmente não passo recibo a quem não tem coragem de exhibir o próprio nariz, ou tornar pública a própria mediocridade. Mas como sei perfeitamente de qual lavra brotou a flor de insanidade a quem me refiro, dou-me ao trabalho [...] de mais uma vez tentar esclarecer o óbvio”³⁰, disse ele.

Começou afirmando ser uma armadilha para polarizar ainda mais a polêmica a pergunta de Post sobre quem teria feito mais, Geraldo Brito ou George Mendes, classificando o questionamento como um anacrônico patrulhamento do gosto. Achou uma surpresa alguém imaginar que ele pudesse ter algum poder sobre júri. “Desconhecia inteiramente essa capacidade de influência [...] apenas pelo fato de trabalhar no JB e escrever essas materinhas pro JORNAL DA MANHÃ. Nelas, além de uma referência elogiosa ao Projeto Torquato Neto [...] procuro incentivar o trabalho de criação e tentar juntar a rapaziada na busca de uma brecha na floresta massificante da indústria cultural. Não me imputem, portanto, uma responsabilidade que não me cabe”.³¹ Para ele, se Geraldo Brito e sua turma tiveram o som incompreendido por ser pesado demais, é porque talvez não tivessem nada a dizer.

modernidade experimentada pelo país naquele momento e incorporar seus elementos no processo de composição. Para ele, foi João Gilberto quem realizou tal façanha com a bossa nova. Postura que precisava ser retomada para a canção continuar dando seus “passos à frente” na cultura brasileira. Ver Que caminho seguir na música popular brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, maio 1966. Emília Saraiva Nery discute em sua dissertação a objetivização histórica do termo “linha evolutiva” da música popular brasileira e a resistência a ele presente em parte da obra de Raul Seixas. Ver NERY, Emília Saraiva. *Devires na música popular brasileira: as aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2008.

²⁹ CUNHA, Paulo José. Tó pra vocês. *Jornal da Manhã*, Teresina, 6 set. 1981, p. 4.

³⁰ *Idem, ibidem.*

³¹ *Idem, ibidem.*

E se dirigiu ao compositor. Para ele, possuidor de muito talento, mas que estava entrando numa onda de menino mimado que não poderia ser contrariado. Brito estaria acometido de um “estrelismo merdificante” ao criticar a todos: coordenadores do projeto Torquato Neto, júri e artistas. “Faça seus *reggaes*, mas deixe as pessoas fazerem seus baiões, *rocks*, rumbas, mambos. Ou será que vamos reinventar a ‘guerra santa do iê iê iê versus a bossa nova’?”³² Para ele a discussão sobre o que pode ser considerado avançado ou retrógrado culturalmente já estava há muito superada e que o heliotropismo positivo, por querer levá-la à frente, não passava de um arroubo juvenil de desocupados,

O rapaz aí, autor da cartinha boba, acusa genericamente Deus & o Mundo de estarem querendo atrasar a cultura do Piauí. Atrasar o que? Avanço cultural se mede pela produção e qualidade. Qual é a medida do produto cultural? Beethoven é melhor que Bach? Nelson Ned diz mais que Carlos Drummond de Andrade? Chacrinha comunica mais que Joaquim de Sousândrade? Tô pra vocês, chupins desmemoriados [...] Cante, velho, cante. Mas deixe os outros cantarem. Há público para Geraldo Brito, George Mendes e Waldick Soriano. Mas que discussãozinha mais primária meu deus [...]

Mais outra: polêmica cultural é uma coisa. A discussão estéril sobre quem é melhor – Geraldo Brito ou Maria da Inglaterra? (vamos lá, respondam) – é outra e não interessa. Tenho mais o que fazer.

Recado final a Geraldo Brito, meu amigo que talvez tenha dito tanta besteira por inanição, vá comer uma panelada na Maria Tijubina, rapaz. Alimente-se. Coma peixe: é bom pra cuca [...] Ao invés de ficar posando numa foto pseudo-revolucionária ao pé do túmulo de Torquato Neto, experimente acordar cedo e trabalhar um pouco. Às vezes ajuda

*Torquato morreu, meninos. Em 1972, pelas mãos de algumas pessoas que insistiam numa guerra santa que perdura até hoje.*³³

Após essas duras críticas, Geraldo Brito entrou na peleja. Mesmo ao afirmar já ter superado o episódio de sua desclassificação, não podia deixar sem resposta os comentários do artigo de Paulo José Cunha. Publicou seu texto no mesmo *Jornal da Manhã*. Para ele, o articulista do *Jornal do Brasil* estava desatualizado, possivelmente por residir na capital federal e não observar *in loco* as “transas” que rolavam na cidade. “Paulo, talvez por você ficar o tempo todo olhando pra essas múmias aí do poder, não tenha acompanhado de perto as novas produções, quantitativa e qualitativamente. Faz muito tempo que não superfolclorizo o tosco.

³² *Idem, ibidem.*

³³ *Idem, ibidem.*

Tenho feito: xote, maracatu e outros babados. *Reggae*, só fiz um. E fiz até rumba (se lembra de ‘rumbora rumbando a rumba’?).”³⁴

O compositor continuou a acusar Cunha, e por tabela George Mendes, de “pré-tropicalista”, de cultuar valores tradicionais ligados ao passado em suas canções. “Não é possível que ele não tenha deglutido a abertura dada pela Tropicália – de lançar lá do Concorde todos os ritmos possíveis. A essas alturas das sequências harmônicas, não se possibilita mais cultivar a velha ‘macumba pra turistas’. Vamos BATMACUMBAR PARA O FUTURISMO”.³⁵ Devolveu a Paulo José Cunha a deferência ao falar a respeito de sua produção poética em canção popular e retribuiu ironicamente a provocação do jornalista quando este o mandou se alimentar e trabalhar,

Ao invés de você ficar cultuando saudosismos (de pingas e paneladas), comendo frango no Glutton, reduto da piauízada por aí, experimente conhecer lugares insólitos. Nesse caso mudaria sempre a um leve toque criador o sabor de suas melodias. Não tenho medo, viver de vez em quando é bom. E ainda lhe digo mais: apesar de toda a minha inanição e besteiras, a melodia que coloquei em “Mágica Serpente” continua sendo o seu melhor trabalho (sem desmerecer as transas com o George, ele não tem culpa) até agora

A minha transa agora é a CRUZADA NACIONAL CONTRA A MORTE. Viva a vida! Acredito muito no seu talento como letrista, então por que não solta as munhecas de uma vez? Pense sempre em “Mágica Serpente” e faça, de quando em vez, lhe aparecer umas serpentes mágicas.

*Espero notícias suas e tudo o mais, só não podia deixar passar em branco tamanhas falcatruas. O ócio total é prejudicial, mas um pouco do ócio + produção + qualidade + quantidade é maravilhoso. Porém, trabalho exagerado e sem objetivo nenhum deixa os ombros carregados e exclui a estética. Viva a vida!*³⁶

Brito reproduz os mesmos argumentos de Durvalino Filho e Leonardo Post que miravam contra as escolhas artísticas que “matavam” a cultura piauiense, ou seja, aquelas que significavam o atraso e o imobilismo, representadas para eles pelos regionalismos presentes, sobretudo, nos trabalhos do grupo Candeia e George Mendes. As lentes desses três focavam na

³⁴ BRITO, Geraldo. Não tó nem aí. *Jornal da Manhã*, Teresina, 13 set. 1981, p. 8.

³⁵ *Idem, ibidem.*

³⁶ *Idem, ibidem.* Em trecho desse texto, Geraldo Brito cita recortes de versos de sua parceria com Paulo José Cunha na música “Mágica Serpente”. Quando ele diz, “nesse caso mudaria sempre a um leve toque criador o sabor de suas melodias. Não tenho medo, viver de vez em quando é bom” fez menção aos seguintes versos, “eu não sabia juro eu não sabia/ que se podia alterar/ a magia da canção/mudando ao leve toque criador/ o sabor da melodia [...] viver é fácil, é muito fácil/é só viver e vez em quando/nos intervalos/ encantar no coração/ a serpente que se agita”. Ver “Mágica Serpente” (Paulo José Cunha e Geraldo Brito), Anna Miranda. LP Geleia Gerou, 1985. O mais curioso é que depois dessa polêmica, a música concorreu no I Encontro de Compositores e Intérpretes, do Projeto Torquato Neto, e foi uma das escolhidas para integrar o repertório do LP resultante desse evento.

ideia de progresso, futuro e modernidade como vetores positivos em seus discursos, a partir dos quais deveria ser pautada a música popular piauiense. Temas caros ao manifesto Pau Baçu, lançado pelo movimento heliotropista positivo em meio a toda essa peleja.



Figura 18- Imagem retirada do perfil de uma rede social de Geraldo Brito que registra performance do grupo no Theatro 4 de Setembro. Disponível em <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10204447248415146&set=pb.1649687360.-2207520000.1548243107.&type=3&theater>>. Acesso em 23 set. 2019.

O significado que o movimento buscava imprimir a si levava a noção de progresso e de modernidade pela metáfora do desejo de iluminação. Na entrevista que me concedeu sobre esse acontecimento, Durvalino Filho disse que a sugestão do nome partiu de Pierre Baiano, “essa ideia do grupo heliotropismo positivo é dele. Porque ele era agrônomo e ele falou do fenômeno do

heliotropismo. O heliotropismo é a capacidade que as plantas tem de crescer no rumo da luz. O heliotropismo positivo. As plantas que são heliotrópicas negativas, pelo contrário... onde vem a luz elas se escondem. Então a gente pegou essa metáfora do heliotropismo positivo. O grupo em busca da luz, certo?”³⁷ Nesse sentido, o movimento piauiense se aproximava daquilo que o filósofo e ensaísta norte-americano Marshall Berman denominou como modernismo do século XX, num flanco ligado à celebração das tecnologias, suas máquinas e de seu corolário, o progresso técnico-social e uma abertura para o mundo que o futuro dessas inovações prometeria, em contraposição a qualquer tipo de tradição ou passadismo.³⁸

O heliotropismo positivo foi deflagrado no Theatro 4 de Setembro num evento oficial em comemoração ao aniversário daquela casa de espetáculos. O grupo de artistas, formados por músicos e atores em sua maioria, interrompeu a apresentação de um coral para realizar o seu

³⁷ COUTO FILHO, Durvalino, *op. cit.*, 2013.

³⁸ A expressão mais radical dessa visão, segundo Berman, seria a do movimento futurista europeu que com “entusiasmo juvenil” desejava “fundir suas energias com a tecnologia moderna e criar um mundo novo”. A discussão sobre as diferentes tendências de pensamento que o autor classifica como modernistas está presente em BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



Figura 19- Imagem retirada do perfil de uma rede social de Geraldo Brito que registra a invasão do grupo no Theatro 4 de Setembro. Disponível em <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10204447321536974&set=pb.1649687360.-2207520000.1548243107.&type=3&theater>>. Acesso em 23 set. 2019.

dizer: ‘não sei, não sei’ [...] A plástica do movimento heliotropista foi a invasão do teatro com essa peça relâmpago, de improviso. Cada um fazia um papel. O Geraldo cantava e eu fazia um loução vestido de vampiro”.³⁹ Sobre isso Geraldo Brito disse, “Resolvemos fazer uma *performance* em cima dessas coisas do manifesto no Theatro 4 de Setembro, no dia do teatro, parece que foi dia 4 de setembro. A gente invadiu de vez. Chegamos lá entrando, bah! Com tambores. Tomamos de conta do teatro. Fizemos essa *performance* com o grupo heliotropista positivo que éramos nós e mais algumas pessoas que aderiram”.⁴⁰

Na ocupação, além de boa parte dos participantes estarem fantasiados e da encenação da pequena peça teatral, dançou-se ao som de violão e tambores e levantou-se faixas com palavras de ordem, com os dizeres, “O teatro está de luto” e “acorda poeta, eles estão surdos”.⁴¹ A descrição da encenação, bem como as figuras 18 e 19, me lembraram as descrições da *rough music* inglesa, analisada por E. P. Thompson⁴², em sua dimensão ritual e simbólica de escárnio

³⁹ *Idem, ibidem.*

⁴⁰ BRITO, Geraldo Carvalho de, *op. cit.*

⁴¹ BAILE de máscaras no Theatro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 6 set. 1981, p. 4.

⁴² A *rough music* era um ritual encenado publicamente contra indivíduos ou ordem legal que desrespeitavam as regras das comunidades ou associações, ameaçando o seu equilíbrio. Os desvios que podiam ser alvos da *rough music* eram diversos: adultérios, violência doméstica, leis consideradas injustas etc. Sua forma variava bastante, mas tinha como elementos comuns a reunião de um conjunto de pessoas, geralmente fantasiadas ou com os rostos pintados e o uso de instrumentos percussivos e de sopro para a produção de uma sonoridade barulhenta, na qual se proferiam versos de escárnio sobre o seu alvo. Este, muitas vezes representado por efígies ou pessoas que se passavam por ele. Era comum nas *rough music* mais agressivas sequestrarem a própria vítima para sofrer o ritual de humilhação pública. Ver THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998, esp. cap. 8.

e zombaria públicos. A advertência crítica que o heliotropismo positivo buscou infligir ao projeto Torquato Neto era contra o suposto desvirtuamento daquilo que deveria ser a sua função ao não dar vez e voz àqueles que representavam o que havia de mais atual na realidade artística da capital piauiense. Além dessa ação, o grupo também se reuniu performaticamente no túmulo de Torquato Neto, encontro registrado em fotografias que foram utilizadas pela imprensa durante o período em que ocorreu a polêmica.⁴³



Figura 20 – Outra fotografia da performance do grupo feita no túmulo de Torquato Neto. Nela estão Geraldo Brito, apoiado na cruz, ao lado Durvalino Filho e sua fantasia de vampiro e Gondim Neto. Podemos ver sobre a sepultura os LPs de Gilberto Gil, Caetano Veloso e João Gilberto, utilizados na intervenção artística. *Jornal da Manhã* 13 set. 1981.

Lido durante a invasão no Theatro 4 de Setembro, o manifesto Pau Baçu sintetizava os argumentos presentes nos textos analisados de Durvalino Filho, Leonardo Post e Geraldo Brito e acrescentava outras questões. Publicado no *Jornal da Manhã* e escrito a várias mãos – participaram de sua redação Geraldo Brito, Durvalino Filho, Pierre Baiano e Viriato Campelo – o texto está dividido em 3 partes.⁴⁴

Na primeira, chamada “imprensa e crítica: das ramificações da polêmica”, faz-se uma metáfora botânica sobre como crescem as plantas para descrever a forma como os diferentes atores sociais se relacionavam com seu meio. Entre as plantas que se desenvolveriam mais verticalmente ou lateralmente, existiriam também as parasitárias, sem vida própria. A capacidade das plantas de crescerem para cima, rumo à luz, chamada de heliotropismo positivo, era o fenômeno ao qual o grupo se identificava para se colocar no cenário cultural da cidade. Obviamente a descrição reservada às plantas parasitárias se dirigia a seus antagonistas.

A segunda parte, “Agroindústria e o rio: a retomada das pedras da riqueza” é a mais longa. Enumera potencialidades produtivas do Estado, como o aproveitamento das reservas aquíferas, a criação de gado bovino, o beneficiamento do babaçu e a exploração do cinturão

⁴³ Ainda segundo Durvalino Filho, essas fotografias foram tiradas pelo artista plástico Arnaldo Albuquerque. Numa delas (ver figura 17) ele diz que fizeram referência ao filme *Z*, de Costa Gravas, em que num dado momento alguns de seus personagens, socialistas, vão ao túmulo de Lênin e dizem, “acorda Lênin, eles estão loucos”. Ver COUTO FILHO, Durvalino, *op. cit.*, 2013.

⁴⁴ Manifesto Pau Baçu. *Jornal da Manhã*, Teresina, 6 set. 1981, p. 4. O texto foi publicado anos depois no livro de poesias de Durvalino Filho. Ver COUTO FILHO, Durvalino. *Os caçadores de prosódias*, *op. cit.*, p. 25 a 27.

agrícola. Tudo isso poderia servir de passaporte para o desenvolvimento econômico e cultural piauiense. “Com todas as riquezas decorrentes e, quem sabe, trabalho para nossos artistas, redimidos do ócio-ofício da noite”⁴⁵, disse o manifesto a esse respeito. Questões que serviam de pano de fundo estrutural no qual se encontrariam as saídas para o progresso piauiense contra o seu atraso secular. Mas essa seção do manifesto possivelmente funcionou mais como uma cortina de fumaça – já que ela tinha pouca ou nenhuma capacidade de intervenção, pelo menos dentro dos limites a que se propunha o movimento – sobre os reais interesses das críticas lançadas pelo heliotropismo positivo, que direcionou seus ataques, sobretudo, às escolhas estéticas do Projeto Torquato Neto e aos artistas que as representavam e que colheram os capitais materiais e simbólicos, motivadores de toda a polêmica.

A terceira parte do manifesto, chamada “artes em geral: a geleia pode tremer, mas não se entrega”, versou sobre aquilo que era mais caro ao movimento, ou seja, a sua ideia de cultura. Ou, melhor dizendo, contra aquilo que para eles já estava superado culturalmente e que por isso deveria ser abandonado. Segue sua transcrição integral,

Pela valorização imediata do artista piauiense, enfim liberto dos inúteis Olympus do saber e do rebolar das teses. Mais livre ainda do conservadorismo camuflado nas RAÍZES, que pinta para amaciar a audácia criadora

A vitória do homem contra o mito. Ninguém orienta o CARNAVAL do cordão de isolamento. Abaixo os falsos piauienses e os caboclos de salão.

Pela estética do aqui e agora – A CRUZADA NACIONAL CONTRA A MORTE. A ação ordinária contra as artimanhas do Direito. A estética do AQUI E AGORA repercutindo também lá fora.

Nossa raiz maior – Rede Globo – que tirou a vovó da cadeira preguiçosa. O meio frio com alta taxa de informação engolindo o crepitar das lamparinas. O original que desoriginalizou-se.

Pela tomada imediata do Theatro 4 de Setembro.

Ação e trovada, Chapada do Corisco. Manifesto PAU BAÇU.⁴⁶

Reaparecem no documento questões levantadas anteriormente nos textos de Durvalino Filho, Leonardo Post e Geraldo Brito: 1- crítica sobre os limites da visão cultural do projeto Torquato Neto (“Ninguém orienta o CARNAVAL do cordão de isolamento”). 2- crítica à folclorização da tradição e a problematização de uma identidade piauiense (“abaixo os falsos piauienses e os caboclos de salão”). 3- exaltação às maravilhas tecnológicas, à era da comunicação rápida, em suma, à ideia de progresso a elas atreladas, cujo um dos principais

⁴⁵ Manifesto Pau Baçu. *Jornal da Manhã*, Teresina, 6 set. 1981, p. 4.

⁴⁶ *Idem, ibidem.*

símbolos era a TV (“o meio frio com alta taxa de informação engolindo o crepitar das lamparinas”). Aqui ficava mais uma vez evidente o lugar no qual o grupo se colocava, como representante da modernidade cultural brasileira contra o que considerava como arcaísmos estéticos, presos a um passado que pouco ou nada dizia, para eles, sobre as artes contemporâneas piauienses.

Os heliotropistas positivos dominaram o discurso público sobre esse episódio, talvez pelo fato de terem sido eles mesmos quem o criaram. Por conta disso, o seu lado nessas lutas de representação, que buscava menosprezar os seus adversários e justificar suas escolhas e condutas, dominou o debate. Não encontrei nos jornais pesquisados, por exemplo, nenhum posicionamento do grupo Candeia ou de George Mendes a esse respeito, salvo o texto de Paulo José Cunha. Mas o silêncio dos assim chamados “regionalistas” – sobre isso, Geraldo Brito três anos mais tarde comentou, “não enriqueceram a polêmica com respostas criativas e novas obras, mas se fecharam num mutismo desagregador”⁴⁷ – não significou que não tenham chegado ao conhecimento deles as interpelações do movimento, dada a sua repercussão na imprensa. No entanto, parecem não ter dado ressonâncias às provocações e continuaram bastante ativos no cenário musical da cidade com significativo reconhecimento do público. Basta citar como exemplo o sucesso da música “Teresina”, do grupo Candeia, que nessa época começou a ser apropriada como uma espécie de hino informal da capital piauiense devido a sua popularidade⁴⁸, ou da música “Morena” de Naeno Rocha, líder do grupo Varanda, também bastante conhecida pela gravação do grupo São Piauí.⁴⁹

Toda essa polêmica, estampada nos principais jornais em circulação da época, deram a ver as disputas por posições simbólicas na canção popular, sobre quem poderia representar a sua faceta mais legítima para além dos limites da capital e do Estado. Como disse anteriormente, esses embates, longe de serem acontecimentos que desestabilizavam o processo que dava

⁴⁷ Geraldo faz show hoje no Theatro. *O Dia*, Teresina, 11 jan. 1984.

⁴⁸ No aniversário de 134 da cidade, em 1986, a prefeitura municipal lançou um compacto simples com duas músicas do grupo Candeia que continha no seu lado A “Teresina”. Ver *Teresina 134 anos*, Grupo Candeia. LP Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1985. Tal canção atravessou gerações, sendo ainda hoje cantada pelas mais diversas instituições públicas e privadas em homenagem à cidade quando chega agosto, mês de seu aniversário.

⁴⁹ Em entrevista recente, Naeno Rocha relatou o fato curioso de “Morena” ter sido criada na mesma época em que Aurélio Melo e José Rodrigues compuseram a canção “Teresina”, final dos anos 1970. Afirmou ainda a popularidade dos *shows* do Candeia e Varanda, que lotavam o Theatro 4 de Setembro, bem como reproduziu suas lutas de representação ao se colocar àquela época como parte da turma regionalista da música popular piauiense, que se contrapunha a artistas mais internacionalizados, como Geraldo Brito. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9dkXwFg0rwM>>. Acesso em 21 nov. 2019.

contornos a uma música popular piauiense, fizeram parte, ao contrário, do movimento que permitiu dar visibilidade à existência de um universo musical próprio em Teresina e no Piauí.

O debate provocado pelo heliotropismo positivo reproduziu em solo piauiense as discussões sobre música popular no Brasil que atravessaram o século XX, na problemática relação entre aquilo que se considerava uma tradição musical ameaçada pela massificação da música estrangeira e a consequente diluição de uma identidade nacional, e o imperativo alinhamento da canção ao concerto do moderno mundo globalizado da informação.⁵⁰ No bojo dos embates entre esses vetores produziu-se em Teresina uma dinâmica cultural que definiu, a meu ver, mais claramente quem eram os sujeitos, suas produções e em quais posições cada um buscava se colocar na construção de uma ideia de canção popular piauiense. Essa geração de artistas provocou outros momentos como esse, nos quais a questão da representação era colocada mais uma vez em xeque, como no caso que envolveu os LPs *Geleia Gerou* e *Cantares*.

No segundo capítulo comentei sobre as expectativas positivas em relação a gravação do LP *Geleia gerou*, fruto do I Encontro de Compositores e Intérpretes do Piauí, organizado pelo projeto Torquato Neto em 1985 e do LP *Cantares* de 1988, entabulado pelo mesmo projeto. A principal delas era a possibilidade de introduzir os artistas que deles participaram no mercado fonográfico brasileiro, horizonte de desejo mais importante para eles até então, e, assim, ampliar sua visibilidade artística, restrita ao universo dos músicos, compositores e seus simpatizantes na cidade.⁵¹ Para além desse desejo, propagado fartamente na imprensa, outras demandas apareceram após os lançamentos desses trabalhos, como a falta de representatividade de seus protagonistas e o que isso revelava sobre as condições que provocaram tal situação. É sobre esse conjunto de questões que me ocuparei agora.

A primeira das críticas que encontrei sobre o *Geleia gerou* foi a do intelectual, músico e crítico de arte Ramsés Ramos. Nela, o autor apresentou comentários sobre os arranjos do produtor musical Antônio Adolfo e sobre as *performances* de alguns intérpretes, bem como

⁵⁰ Sobre essa questão ver BAIA, Silvano Fernandes, *op. cit.*, e MORAES, José Geraldo Vinci de, *op. cit.*, e NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura: Revista História, Cultura e Arte*, v.8, n.13, Uberlândia, jul.-dez. 2006.

⁵¹ O jornalista Kenard Krueel, por exemplo, logo após o lançamento do *Geleia Gerou* interpelou os meios de comunicação locais a se engajarem na divulgação do disco e da música piauiense, cuja circulação estava mais presente num dos principais redutos boêmios e artísticos da cidade, o bar Nós & Elis, do que nas rádios. Ver KRUEEL, Kenard. Na berlinda, o *Geleia gerou*. *Jornal da Manhã*, Teresina, 12 set. 1985, p. 4.



Figura 21- Capa Geleia Gerou

analisou a qualidade de algumas composições. Nesse LP estariam superadas, para ele, as limitações técnicas e o amadorismo de seu antecessor, o disco também coletivo *FMPBEPI*. Ramos chamou a atenção para a modernidade do trabalho, que não reproduzia uma sonoridade pautada no que ele definiu como apropriação barroca do folclore. Escreveu, “aí está um disco desprovido de folclorização (processo largamente usado em nosso país a fim de tirar o sentido político de algumas obras de arte) e sem apelos ao

comercial ou banal”.⁵² Além de tocar em pontos como a relação entre o tradicional e o moderno, Ramos finalizou seu texto comentando de forma rápida o material imagético do LP. “A capa do disco, apesar de o material ser meio frágil, foi uma boa criação de Albert Piauí, que combinou com a cor ‘inside’, com o tom meio antigo das letras e retrato da capa, depois pichou o muro da memória com o spray do rejuvenescimento. Um Torquato meio James Dean aparece na foto com as mãos tímidas nos bolsos”.⁵³ Essa imagem serviu de mote para que o tema da representação na música popular piauiense voltasse à tona em outro debate público, este, agora, deflagrado pelo crítico e músico André Luiz.

Em artigo publicado sobre o disco, chamado “uma geleia dietética”, esse articulista afirmou que o disco teria sido o melhor trabalho feito na música piauiense até aquele momento, apesar dos arranjos por demais lineares que acabavam por retirar o “sabor” potencial e original das canções. Mas o problema central do texto foi expresso na seguinte indagação, “Por que razão, me digam, a foto de Torquato Neto está estampada na capa desse disco? Mais uma homenagem ao poeta? Será que o cordão umbilical ainda não se rompeu? [...] por que ainda Torquato Neto? Ou melhor, o que o poeta tem a ver com esse disco?”.⁵⁴ Não negou a qualidade da capa, porém questionava o porquê dos artistas que de fato fizeram o LP não estarem nela

⁵² RAMOS, Ramsés. Geleia Gerou: mas chegou. *Jornal da Manhã*, Teresina, 1 set. 1985, p.8.

⁵³ *Idem, ibidem.*

⁵⁴ LUIZ, André. Uma geleia dietética. *Jornal da Manhã*, Teresina, 15 set. 1985, p. 8.

presentes. Para ele, nomes como o de Geraldo Brito, Durvalino Filho, Anna Miranda, Magno Aurélio, Ana Fonteles, Ronaldo Bringel etc. já possuíam importância artística suficiente para figurar como protagonistas da canção piauiense.

André Luiz não negava a importância do poeta tropicalista, mas relacioná-lo ao disco seria “forçar a barra”. “Pensem nisso, crianças, essa rasgação de seda toda não é muito sadia [...] ainda há muito que se falar sobre a relação entre o que Torquato já fez e o que nós estamos fazendo AGORA”.⁵⁵ A palavra em caixa alta enfatizava a necessidade de evidenciar o lugar que a canção local deveria reivindicar como sendo seu na cultura piauiense e valorizar o que se produzia contemporaneamente à época. Para ele, essa geração de artistas deveria dispensar a muleta torquateana da representação cultural que aparecia para endossá-los como sujeitos da cultura piauiense. Não porque o haviam suplantado, mas porque já dispunham de uma produção e uma história própria para ocupar o seu lugar de destaque nas artes piauienses.

Finalizou seu texto convidando interlocutores para o debate, no que foi prontamente atendido pelo jornalista e agitador cultural Kenard Kruel. Em sua resposta sobre o que estava estampado na capa do disco, Kruel mirou no óbvio: se o projeto levava o nome Torquato Neto e havia sido o responsável pela produção do LP, não havia porque estranhar a referência ao poeta nesse trabalho. Para ele, André Luiz tinha se esquecido de “analisar o concreto para se deter no abstrato”.⁵⁶

O concreto ao qual Kruel se referia seria a apreciação crítica dos fonogramas do *Geleia gerou*, que só tinham recebido comentários, até aquele momento, de Ramsés Ramos. Disse, “leio, por demais, tudo o que o André Luiz escreve. Acho-o uma pessoa das mais bem informadas e das mais preparadas, e que, com propriedade, poderia deitar e rolar em cima do disco. Fazer um trabalho de análise que desse um tom no som da galera”.⁵⁷ E finalizou interpelando seu interlocutor a dar seu parecer crítico sobre as faixas do *long play*.

André Luiz publicou sua réplica no dia seguinte. Ratificou a importância do disco, do projeto e da discussão que estava sendo travada. Porém, não deu a resposta que o jornalista esperava. Disse ele no artigo, “falar do *Geleia gerou* como se fala do último disco do Caetano é uma insensatez [...] É isso, Kenard, não vou ficar rasgando a seda em cima do *Geleia gerou*. Fazer uma análise em cima do tom do som da rapaziada é importante e isso vai ser feito, mas de baixo pra cima, começando pela estrutura que sustenta essa pirâmide cultural, onde no topo

⁵⁵ *Idem, ibidem.*

⁵⁶ KRUEL, Kenard. Publique-se e cumpra-se. *Jornal da Manhã*, Teresina, 18 set. 1985.

⁵⁷ *Idem, ibidem.*

ficam os artistas e não a Secretaria de Cultura, como muita gente pensa”.⁵⁸ Para ele, o disco só teria saído depois de muita pressão dos artistas e era por demais relevante tratar das questões do seu entorno, ou seja, propor um olhar que levasse em conta em que medida as ações do projeto davam condições para que esses sujeitos de fato se tornassem não apenas os principais representantes da música piauiense, mas que também pudessem figurar entre os nomes da música nacional. Levantou outros questionamentos dessa natureza, como de que maneira o disco seria distribuído, o porquê de ainda não estar nas lojas e porque ainda não estava tocando nas rádios.

O que soava como crítica em abstrato para Kenard Krueel, era muito concreto para André Luiz. Para este, a ausência de imagens que representassem os intérpretes e compositores invisibilizava não apenas os artistas, como também esvaziava a própria ideia de uma música popular piauiense. Foi o que reforçou com as seguintes perguntas, “Por que o nome do disco não foi, por exemplo, ‘Nós’, que é inclusive o título de uma das músicas mais interessantes desse disco, de autoria de Garibaldi Ramos? E por que, meu caro Kenard, as fotos dos artistas não estão nem dentro nem fora da capa do LP? O nome de Torquato já está por demais onipresente neste Projeto Cultural (falo aqui do projeto em si e não do LP)”.⁵⁹

O crítico operava em seu texto um discurso que buscava reproduzir e ordenar uma existência sobre a música popular piauiense ao reivindicar suas representações, que funcionariam como instrumentos de apreensão dessa realidade. Podia não parecer para Kenard, mas a problematização de André Luiz se referia à música, só que em outra esfera. Ele, como músico e ator social umbilicalmente envolvido com esse universo, era parte do conjunto de sujeitos preocupados em produzir as concepções e os valores de seu grupo e assim dar-lhe visibilidade simbólica e garantir-lhe existência sociocultural. Daí porque a problematização da estrutura do projeto e da representação imagética dos artistas serem tão, ou mais importantes, naquele momento, do que uma análise meramente técnica e musical dos fonogramas do *Geleia gerou*.

Houve mais uma réplica de Kenard Krueel. Desta vez, aferrada na falta de estrutura do projeto que, para ele, havia funcionado bem apenas no primeiro ano, quando Krueel e outros produtores estiveram à sua frente como membros da coordenação. Nesse texto, ele afinava sua crítica a de seu interlocutor, André Luiz. Traçou ainda um rápido histórico do projeto e

⁵⁸ LUIZ, André. Da produção de geleias. *Jornal da Manhã*, Teresina, 19 set. 1985.

⁵⁹ *Idem, ibidem*.

enumerou alguns de seus gestores, cujo empenho não foi suficientes para repetir o êxito da edição de estreia. Não esticou mais o debate e deixou em aberto o espaço de que dispunha no *Jornal da Manhã* para que outros interessados enviassem suas análises sobre o LP.⁶⁰

Os comentários sobre o *Geleia* gerou continuaram a aparecer nos dias seguintes no mesmo periódico. Entre eles, as impressões, de uma forma mais específica, sobre os fonogramas e suas interpretações⁶¹; revelações sobre os bastidores do júri do I Encontro de Compositores e Intérpretes, de onde saiu o disco, cuja orientação dada aos membros da mesa era a de não classificar as canções que não exaltassem as “coisas da terra”⁶²; e a problematização da natureza coletiva e institucional do LP.⁶³ Esta última reflexão também feita por Geraldo Brito. Para ele, o disco resultante de um festival apresentava limites ao se analisá-lo como uma obra, devido a heterogeneidade de seus artistas. Corroborou com críticas anteriores, a respeito da pobreza dos arranjos e das falhas técnicas e como testemunha participante das gravações, afirmou que se tivessem mais tempo poderiam ter corrigido alguns erros, como muitas semitonações de alguns intérpretes. Mas assim como os outros críticos, disse ter gostado do produto final.⁶⁴

Entretanto, o momento mais interessante desse texto de Brito retomou questões ligadas ao que venho discutindo até agora: o problema da representação musical piauiense. Disse ele que, por ser uma cidade muito jovem, o processo de formação da música teresinense ainda estava em aberto. Isso se refletia na pluralidade de gêneros produzidos por artistas de destaque no cenário da capital piauiense. Diversidade expressa nos fonogramas do LP. Escreveu, “na nossa música hoje acontece tudo. De Xote a *Rock*, de Baião a Bolero e alguns leros”.⁶⁵ Para ele, a tarefa iniciada por sua geração, de conferir a faceta piauiense na música popular brasileira, deveria ser continuada pelos novos artistas que estavam surgindo. “A partir dessa nossa ou de novas gerações talvez a coisa possa ir se afinando e a gente (ou os nossos sucessores) venha a pensar em música genuinamente piauienses. Quem sabe até lá possa surgir um denominador tão não comum para os limites da cultura broa de milho *versus* a *avant garde*”.⁶⁶

⁶⁰ KRUEL, Kenard. A geleia está girando e gerando. *Jornal da Manhã*, Teresina, 20 set. 1985.

⁶¹ VILARINHO, Marco Antônio. Geleia Girou e precisa girar. *Jornal da Manhã*, Teresina, 22 set. 1985, p. 8.

⁶² MARROQUIN, Frederico. Geleia Real. *Jornal da Manhã*, Teresina, 24 set. 1985, p. 8.

⁶³ CASTRO, Chico. Qual o sabor desta geleia? *Jornal da Manhã*, Teresina, 1985.

⁶⁴ BRITO, Geraldo. Geleia Gerada entre a broa e o sanduíche. *Jornal da Manhã*, Teresina, 2 nov. 1985, p. 8.

⁶⁵ *Idem, ibidem.*

⁶⁶ *Idem, ibidem.*

Para além de colocar a si e aos seus como a velha guarda historicamente já constituída da música popular piauiense, Brito retomava a questão da relação entre a tradição e a modernidade. Acreditava ele, como já vimos em outros posicionamentos seus anteriormente, que a “verdade” de uma identidade possível da canção residiria na fusão entre esses vetores. Finalizou o texto criticando certa visão paternalista, ainda corrente entre alguns sujeitos das artes piauienses, sobre a produção cultural necessitar constantemente das benesses do Estado. Para ele, estava mais do que na hora de se dar um salto qualitativo na canção em Teresina no sentido de superar essa dependência, “todos à luta por discos próprios e que a barreira fique diante da indústria cultural”.⁶⁷

No entanto, no crepúsculo da década de 1980, o projeto Torquato Neto ainda patrocinou mais um disco desses artistas. O lançamento do LP *Cantares* levantou outros pontos, além de reproduzir questões já repisadas acerca da representação musical piauiense. Refleti no segundo capítulo sobre como a feitura desse *long play* fez parte da cristalização de compositores e intérpretes como os principais nomes da canção popular teresinense. Tal processo, no entanto, não ocorreu sem apresentar suas dissonâncias, que revelavam os limites das representações que o disco ajudava a instituir. E foi o crítico e músico André Luiz mais uma vez quem catalisou mais diretamente essas questões publicamente.

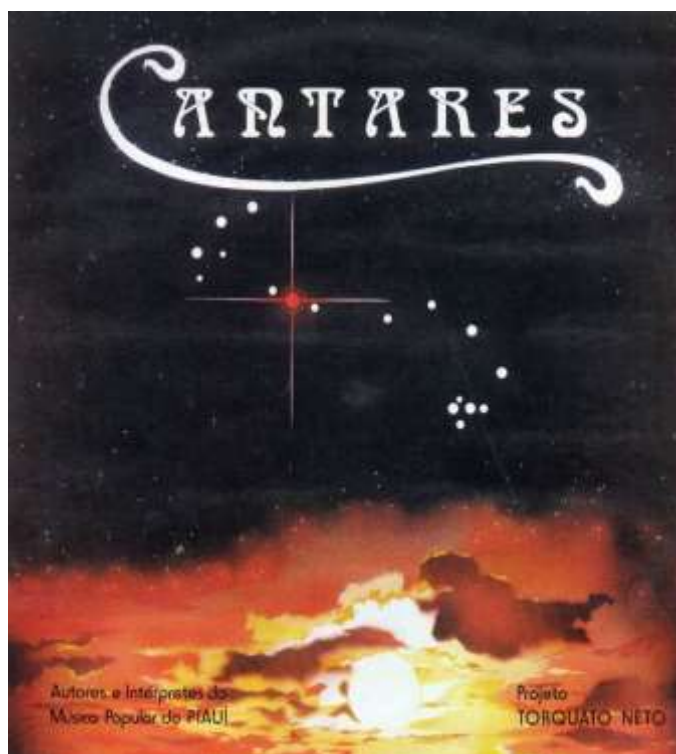


Figura 22- Capa *Cantares*

Antes mesmo do lançamento do LP, André Luiz publicou pequena crítica em que comentou as impressões dos artistas sobre o trabalho, o dinheiro gasto na gravação e viagem, o caso pitoresco que quase o tirou o compositor Naeno do disco e a esperança de que o *Cantares* não tivesse o mesmo fim do *Geleia gerou*, segundo ele, visível apenas nas matérias jornalísticas e não nas rádios e lojas de disco da cidade. Mas foi a pergunta que deixou para o final do texto, um dos temas que encampou nos meses seguintes a respeito do LP, “e se

⁶⁷ *Idem, ibidem.*

esse é o segundo disco inteiramente dedicado aos compositores e intérpretes, quando é que os músicos vão ter vez? Será que somos tão ruins assim?”⁶⁸ Para outro articulista que resenhou o disco, a resposta a essa pergunta foi positiva e nada lisonjeira, “imagine se *Cantares* não tivesse o toque do excelente arranjador Luiz Paiva e a magia dos músicos que acompanham e salvam intérpretes piauienses, quase todos patéticos”.⁶⁹

Mas para André Luiz a questão era mais ampla do que a qualidade da execução técnica dos instrumentistas. Em outro texto, parabenizou seus colegas pelo trabalho, porém insistiu na questão da participação dos músicos piauienses, pois estes também deviam se beneficiar com a experiência de gravação num estúdio profissional e usufruir juntamente com os intérpretes desse capital cultural. Disse isso em tom jocoso, metaforizando uma viagem espacial a propósito da capa do disco que remetia ao espaço e à estrela de Antares,

Resta dar um toque ao nosso comandante em chefe da nossa estação espacial: nas próximas viagens siderais, nós, músicos astronautas, estamos plenamente capacitados a fazer parte da tripulação do próximo disco voador. Sem desmerecer os anos-luz de talento dos músicos astronautas que viajaram nesse disco, nós, músicos astronautas desse planeta, sem a menor cerimônia, nos consideramos ótimos, caso contrário não estaríamos acompanhando constantemente a quase todos os compositores-intérpretes astronautas que fizeram essa inesquecível viagem.

*No mais, certos músicos astronautas sabem muito bem o quanto anda caro fazer um disco voador. O que nós queremos é que as pastilhas protéticas sejam democrática-espacialmente divididas, o que seria a democracia nas estrelas (ou das estrelas?).*⁷⁰

O que fica implícito na queixa do articulista – que partia de seu lugar de fala como músico que acompanhava quase todos os compositores contemplados pelo LP – era que a música piauiense possuiria seu retrato mais fiel se a execução dos fonogramas fosse feita pelos sujeitos que de fato também possibilitavam a sua condição de existir em Teresina. As composições e interpretações, privilegiadas pelo registro fonográfico, forneceram, no entanto, um quadro incompleto dessa realidade. Em nota sobre o lançamento do *Cantares* numa coluna que o articulista mantinha no *Diário do Povo*, a questão reapareceu mais uma vez, porém bem menos humorada e repisando seu orgulho de classe ferido, quando do lançamento do disco em *show* na cidade “vale lembrar que nas reuniões que antecederam a gravação do disco, os

⁶⁸ LUIZ, André. Célia gerou II, a missão. *O Estado*, Teresina, 25 e 26 out. 1987.

⁶⁹ CANTARES em questão – Quase naufrágio. *O Estado*, Suplemento Dominical, Teresina, 27 mar. 1988.

⁷⁰ LUIZ, André. Disco é voador. *Diário do Povo*, Teresina, 27 fev. 1988.

músicos piauienses foram taxados de incompetentes, incapazes de pisar em um estúdio. Agora vão tocar para quem os xingou. Isso é o que eu chamo de vergonha na cara...”.⁷¹

André Luiz publicou mais outros dois textos sobre o LP. Em “Cantares, o que se faz ou o que se fez?”⁷², escrito no calor da divulgação do disco, falou sobre o burburinho do seu *show* de lançamento e da expectativa sobre a sua distribuição emplacar, coisa que não aconteceu com o *Geleia gerou*, além de tecer suas observações sobre as faixas do disco. Atentou para a questão da idade das músicas gravadas, pois metade dos fonogramas do repertório haviam sido criados no início de 1980 e estimava uma idade média de 7 anos para essas composições. Argumentou que músicas boas não tem idade e que possivelmente as mais antigas só foram gravadas (para ele estavam entre as melhores do disco) para não se perderem na memória e para se perpetuarem para além das mesas de botecos da noite boêmia teresinense. Mas argumentava que ficava a sensação de que nada de novo acontecia na música piauiense. Sobre o tempo de existência das canções, indagou, “uma média um pouco alta para um disco que pretende mostrar o que se faz de bom na música piauiense. Mostrar o que se FAZ ou o que já se FEZ?”.⁷³

Em outro artigo sobre o *Cantares*, retomou problemáticas que já havia levantado quando do lançamento do *Geleia gerou*. Além de requestrar a preocupação no que dizia respeito à distribuição dos discos, aproveitou mais uma vez para tecer duras críticas à Secretaria de Cultura e ao projeto Torquato Neto, que ele dizia ter agido por meio de um pseudo-paternalismo, pois só manteve um apoio de fachada, mais preocupado com autopromoção política do que em criar condições para que de fato a música e a cultura do Estado acontecessem. Citou como exemplo do que chamou de pseudo-paternalismo a ajuda mínima que o órgão forneceu para que os artistas pudessem viajar e gravar as músicas. E asseverou, “é bom lembrar que a arte é o motivo da existência dessa Secretaria, e não o contrário. E que o LP *Cantares* não é uma dádiva do projeto Torquato Neto, e sim uma conquista dos artistas”.⁷⁴

Ainda nesse texto, André Luiz transcreveu a fala de três participantes do LP. O cantor e compositor Naeno Rocha questionou os custos, o resultado do trabalho e a sua falta de planejamento na execução e distribuição. Esta última questão também foi endossada pelo intérprete Ronaldo Bringel, que afirmou ter havido muita política envolvida na produção do disco, além de afirmar estar superado o formato escolhido, o disco coletivo. Já estava mais do

⁷¹ LUIZ, André. Na pauta. *Diário do Povo*, Teresina, 06 mar. 1988.

⁷² LUIZ, André. Cantares: o que se faz ou o que se fez? *Diário do Povo*, Teresina, 6 mar. 1988.

⁷³ *Idem, ibidem.*

⁷⁴ LUIZ, André. Cantares e quereres. *Diário do Povo*, Caderno 2, Teresina, 6 mar. 1988.

que na hora, continuou Bringel, de se arriscar a concretizar trabalhos solos. A cantora e compositora parnaibana Zezé Fonteles arrematou, “aí está um disco inegavelmente bom [...] condenado, historicamente (vide *Geleia gerou*) a servir como brinde a umas raras ‘afortunadas criaturas’ que no máximo olharão (não se dignarão a ouvir) com alguma condescendência para o que elas chamarão de ‘produção nativa’”.⁷⁵

O produtor cultural Viriato Campelo engrossou esse coro dos descontentes com um artigo sobre o disco. Para ele, todo o processo de feitura não teve nenhum critério a não ser o de reunir compositores e intérpretes, e, apesar da coerência do *long play*, ele não passava de um produto sem novidade e repetitivo, provavelmente fazendo um paralelo à experiência do *Geleia gerou* lançado anteriormente e também coletivo. Quanto às composições, apesar de ter as considerado de boa qualidade, estavam fora de contexto por datarem do início dos 1980, momento em que, para ele, “a produção musical piauiense era sem sombra de dúvidas bem mais sintonizada do que o momento atual”.⁷⁶ Chamou de atraso o fato de que muitos dos intérpretes, que iniciaram suas carreiras em meados dos anos 1970, só estivessem tendo os seus primeiros contatos com a produção fonográfica naquele momento. Atraso esse que muitas vezes era justificado pela falta de apoio do Estado, argumento que soava, para Campelo, mais como uma desculpa para esconder a falta de iniciativa desses artistas.

Esses dois trabalhos fonográficos, *Geleia Gerou* e *Cantares*, levantaram questões pertinentes sobre em que medida ambos, de fato, dariam visibilidade a seus participantes, uma vez que a sua distribuição e divulgação fora das fronteiras piauienses, bem como a efetividade do poder público em fazer acontecer esses dois empreendimentos, eram pontos problemáticos para a realização desses objetivos. A esperança que os LPs carregavam consigo era a da construção de uma representação para a música piauiense para além de seus limites geográficos. O desejo era o de romper com o isolamento da música local, já estabelecida em sua comunidade de origem. Apesar de não terem alcançado tal objetivo, esses acontecimentos evidenciavam o universo vivo da música popular produzida por esses artistas como um espaço privilegiado na discussão das questões culturais teresinenses, piauienses e brasileiras.

Dimensão cultural já estabelecida na primeira metade dos 1980, como pudemos atestar nos calorosos debates analisados nesse item, essa faceta da canção em Teresina forneceu condições para que surgisse uma série de relatos sobre suas práticas, feitos por sujeitos que

⁷⁵ *Idem, ibidem.*

⁷⁶ CAMPELO, Viriato. Vamos comer. *O Estado*, Cultural, Teresina, 8 maio. 1988.

buscavam refletir sobre as questões por elas produzidas. Nascia assim uma crítica cultural preocupada em discutir a música piauiense nos seus próprios termos. Entrevistas e análises sobre *shows*, discos e as movimentações artísticas desse universo estiveram presentes no *menu* desses críticos e reforçaram a canção popular como uma expressão importante para se pensar a cultura no Estado daqueles anos.

Triângulo ou sintetizador? críticas musicais na capital piauiense

Como demonstrei até aqui, as discussões sobre a canção em Teresina ganharam sua dimensão pública por meio da imprensa em textos que deram visibilidade a ação dos artistas para além de seus circuitos de práticas de sociabilidades, como os espetáculos musicais e os encontros boêmios nas noites teresinenses nos quais esses sujeitos repercutiam entre si as impressões de suas apresentações. O *U Dy Grudy*, o *Nortristeresina*, o *Showpiau*, os espetáculos individuais e os debates propiciados por ocasião do projeto Torquato Neto (casos do heliotropismo positivo e dos LPs *Geleia gerou* e *Cantares*) foram alguns dos exemplos analisados que ocuparam as páginas de periódicos da época.

Não há como precisar o consumo e a apropriação dos variados escritos sobre música publicados nos jornais piauienses. O certo é que entre os principais meios de comunicação pesquisados, no recorte temporal delimitado, o espaço para esse tipo de divulgação sempre esteve presente. Nos anos 1970, as informações que eram veiculadas estavam em sintonia com os lançamentos do mercado fonográfico nacional e internacional. E não só no espectro mercadológico. Eram igualmente replicadas alguns debates culturais que fervilhavam nos grandes centros urbanos do país, como no caso da série de matérias que tratavam da chamada “crise criativa” pela qual passava a música popular brasileira nos meados daquela década. Numa delas, se disse o seguinte, “talvez estejamos assistindo até – quem sabe – ao *grand finale* do espetáculo de uma geração nascida para a música, em 65/66. E que, ao deixar o palco – se esse é o caso –, estará deixando também nascer um pavoroso silêncio na ausência de substitutos que possam assumir a continuidade de sua obra influente e criativa”.⁷⁷ O problema da “invasão”

⁷⁷ Como nos tempos do gramofone. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 21 jun. 1975, p. 9. A jornalista Ana Maria Bahiana abordou em livro a questão do “vazio” criativo da música popular e sua suposta crise nos anos 1970, a partir de sua produção jornalística na década de 1970. Ver BAHIANA, Ana Maria. *op. cit.*

estrangeira no mercado fonográfico, aliada a esse suposto “vazio” artístico, era outra questão vista como um perigo para a cultura nacional.⁷⁸

Um primeiro exemplo nesse período de publicação ligada especificamente à música popular encontrei na coluna Música e Discos presente no suplemento Estado Interessante, assinada por Luiz Cláudio e já mencionada no capítulo 1. Nela, como afirmei anteriormente, os conteúdos se concentravam mais em aspectos informativos da indústria do disco, como, por exemplo, listas de LPs e compactos mais vendidos à época. Eram também relatadas curiosidades sobre as novidades profissionais dos artistas. Os nomes em primeira mão das músicas de um compacto de Paul McCartney, “*Mary had a little lamb*” e “*Little woman love*”; a volta do Tamba trio em disco com músicas de Chico Buarque e Milton Nascimento; a preparação das canções do primeiro LP de Tom Jobim pela Phillips e as contratações dessa mesma gravadora dos populares Odair José e Wilson Simonal são exemplos das pequenas notas informativas presentes em Música e Discos.⁷⁹

Outra coluna que seguiu esse modelo se chamava Som e Imagem, assinada por Luís Carlos Fontenele. De vida efêmera – encontrei apenas nove publicações em *O Estado* num espaço de tempo de pouco mais de um mês em 1973 – ela se diferiu da anterior por não apenas publicar notas sobre as novidades do universo musical nacional e internacional. Entre informações sobre o sucesso de vendas do disco *Houses of the holy* do grupo britânico de rock Led Zeppelin, do filme *Imagine* de John Lennon, da polêmica capa do LP *Índia* de Gal Costa, do LP dos Novos Baianos (Novos Baianos Futebol Clube) e da estreia de Rita Lee com o grupo *Tutti Frutti*, Fontenele era um dos primeiros a falar sobre os passos ainda embrionários dos sujeitos pioneiros da moderna canção no Piauí. Citou em suas notas, por exemplo, as pesquisas musicais de Edmar Oliveira, Antônio Noronha e Pierre Baiano; o *hit* de Rubens Gordo, “Passeio na floresta” e comentou sobre um grupo artístico liderado por Baiano chamado Desbunde Total.⁸⁰

⁷⁸ Ver MORAIS, Menezes de. É preciso dar um tempo ou a música popular brasileira anda sufocada. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 27 nov. 1974, p. 9, e A desprezada MPB. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 10 jun. 1975, p. 9, e A MPB está sendo esmagada. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 25 jun. 1975, p. 9, e A MPB de volta ao povo. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 11 jul. 1975, p. 9, e A MPB vence o rock. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 12 jul. 1975, p. 9, e Música de consumo: o fim da música popular brasileira. *O Dia*, Teresina, 20 e 21 jul. 1975, p. 13, e A música brasileira está morrendo. *O Dia*, Teresina, 3 e 4 ago. 1975, p. 11, e Parlamentar analisa a crise na música. *O Dia*, Teresina, 21 fev. 1976, p. 12, e Invasão exterior na música. *O Dia*, Teresina, 1 set. 1976, p. 1.

⁷⁹ Ver respectivamente CLÁUDIO, Luiz. Música e discos. *O Estado*, Suplemento Estado Interessante, Teresina, 7 maio. 1972, p. 4, e CLÁUDIO, Luiz. Música e discos. *O Estado*, Suplemento Estado Interessante, Teresina, 21 maio. 1972, e CLÁUDIO, Luiz. Música e discos. *O Estado*, Suplemento Estado Interessante, Teresina, 7 jul. 1972.

⁸⁰ FONTENELE, Luís Carlos. Som e Imagem. *O Estado*, Teresina, 14 e 15 out. 1973, p. 14, e FONTENELE, Luís Carlos. Som e Imagem. *O Estado*, Teresina, 3 out. 1973, p. 7, e FONTENELE, Luís Carlos. Som e Imagem. *O*

O jornalista e poeta Meneses de Moraes, que por esse período orbitava entre essa geração de artistas – foi dele o texto de abertura do *Nortristeresina* –, escreveu uma série de críticas sobre música popular entre 1974 e 1975 no suplemento cultural de *O Dia*, chamado Caderno 2. Em seus comentários críticos sobre os lançamentos de LPs ficava nítida a seleção que fazia dos trabalhos que considerava mais importantes para a cultura brasileira, como mostra o seguinte trecho, “Evaldo Braga morreu sem ouvir João Gilberto. Waldick Soriano está abaixo de qualquer crítica. Roberto Carlos é um ídolo superado, desde o momento em que iniciou sua carreira artística, importando a beatlemania para o Brasil. Mas eu não quero dizer nada disso, que isso é um troço chato. Todo esse pessoal que citei – exceção de João (Gilberto) – não existe como artista, arte, como criação nova. Tudo cheira a múmia”.⁸¹

A menção a João Gilberto indicava as balizas pelas quais Moraes se orientava, ou seja, as dos artistas posicionados no *mainstream* da música popular brasileira, renovada a partir da bossa nova, tendo fechado seu ciclo de inovações significativas com a tropicália. Ambos movimentos influenciadores, segundo ele, de gerações posteriores que seguiam nos caminhos da canção daqueles anos.⁸² Além do pai da bossa nova, os nomes de Gilberto Gil, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque, Tom Jobim, Baden Powell e Edu Lobo eram considerados por Moraes como os grandes representantes da música brasileira até então.⁸³

Os textos desse autor, apesar de mais extensos e analíticos do que os dois casos anteriores, se restringiram nesse período às produções externas ao espaço piauiense. Iam, por exemplo, de avaliações do LP *Umaguma* da banda inglesa Pink Floyd ao regionalismo sertanejo do cantor e compositor Elomar.⁸⁴ Naturalmente, as informações sobre o processo que venho analisando ainda eram muito pontuais e esparsas nesse período – primeira metade de 1970 – uma vez que as movimentações da música popular em Teresina ainda estavam em seu início.

Nessa época, os meios de comunicação aqui pesquisados já formatavam espaços para um jornalismo mais direcionado às linguagens artísticas, cujos textos, mais autorais, não buscavam a mesma efemeridade do jornalismo informativo, mas sim um viés mais

Estado, Teresina, 2 out. 1973, p. 7, e FONTENELE, Luís Carlos. Som e Imagem. *O Estado*, Teresina, 11 out. 1973, p. 7, e Fontenele, Luís Carlos. Som e Imagem. *O Estado*, Teresina, 5 out. 1973, p. 7.

⁸¹ Ver MORAIS, Menezes de. Concerto sincopado. *O Dia*, Caderno de domingo, Teresina, 17 e 18 jun. 1973, p. 1.

⁸² MORAIS, Menezes de. A bossa nova está voltando (I). *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 30 mar. 1974, p. 7, e MORAIS, Menezes de. A bossa nova está voltando (II). *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 31 mar. 1974, p. 9.

⁸³ Ver MORAIS, Menezes de. A missa breve de Edu Lobo. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 19 mar. 1974, p. 8.

⁸⁴ Ver MORAIS, Menezes de. Raízes e o Som Nosso de Cada Dia: como anda a música popular brasileira. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 20 ago. 1974, e MORAIS, Menezes de. A província e o universo no som de Elomar. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 24 abr. 1975, p. 9.

interpretativo e crítico, se constituindo num espaço público de fomento intelectual, como os casos do Caderno de Divulgação Cultural, de *O Estado*, e do Caderno 2 de *O Dia*.⁸⁵

Mas foi na primeira metade da década de 1980 que esse perfil jornalístico se intensificou em colunas como Presente do Indicativo, Oficina de Arte, De Olho na Fresta, Teresíndia, Cultura etc. Nelas encontrei as ressonâncias de um universo cultural em pleno processo de construção que fornecia conteúdos para que pessoas como André Luiz, Raimundo Alves Lima, Kenard Kruehl, Geraldo Brito, Ramsés Ramos e muitos outros pudessem refletir sobre a canção popular piauiense por meio de artigos, entrevistas etc. Destaco também nesse bojo dois veículos de comunicação que, apesar de não propriamente jornalísticos, contribuíram nesse sentido, o de serem canais de difusão de representações culturais piauienses. Falo das revistas Presença e Cadernos de Teresina, que serviram como outras plataformas para essas discussões.

As entrevistas encontradas nesses espaços muitas vezes eram conduzidas por sujeitos envolvidos no universo da canção que, ao elaborarem as questões, marcavam os pontos e contrapontos de suas posições estéticas e políticas em perguntas que não só evidenciavam o posicionamento crítico do artista entrevistado, mas também o do próprio entrevistador. Foram os casos das conversas que encontrei entre o compositor e músico Geraldo Brito e o produtor e crítico cultural Viriato Campelo.

Na primeira delas, publicada na coluna Presente do Indicativo, de Raimundo Alves Lima, feita por ocasião do lançamento do *show Relativamente Louco* de Brito em 1981, Campelo convidava o artista a explicar sobre o que chamou de “movimento cultural piauiense”, para se referir ao cenário musical efervescente naquele começo de década. Entre as indagações que considerei mais interessantes estavam as que pontuaram, 1- a definição de uma certa “geografia” cancional teresinense na qual seus protagonistas poderiam se posicionar esteticamente (entre o regional e o cosmopolita), e 2- o desejo de reconhecimento dessa realidade musical para além de suas fronteiras físicas, ponto que praticamente atravessou toda a trajetória dessa geração nesse período. A condução da entrevista dava ideia de uma música popular piauiense na qual Brito seria um dos principais representantes, não só como músico e compositor, mas também como pensador de suas questões.⁸⁶

⁸⁵ Sobre jornalismo cultural ver BASSO, Eliane Fátima Corti. Para entender o jornalismo cultural. *Comunicação & Inovação*, v. 9, n. 16, São Caetano do Sul, jan.-jun. 2008, e FARO, José Salvador. Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural. *Comunicação e Sociedade*, v. 28, n. 46, São Paulo, 2006.

⁸⁶ Entrevista. *O Estado*, Presente do indicativo, Teresina, 7 e 8 jun. 1981, p. 15.

Como já vimos, Geraldo Brito por diversas vezes demarcava os limites que ocupava nessa “geografia” musical. Afirmou ainda nesse diálogo com Campelo que a abertura às diversas influências culturais deveria ser um imperativo artístico, em seu reiterado receituário tropicalista contra o que classificava como regionalismo radical, em que “viver no Nordeste não significa(va) andar de calças remendadas e cantarolar eternamente a Asa Branca”.⁸⁷ Nos seus posicionamentos, Brito assumia constantemente uma atitude crítica, de intelectual que comentava e dava “toques” sobre aspectos da cultura piauiense e brasileira. Nesse sentido, em outra entrevista ainda a respeito do *Relativamente Louco*, ao comentar sobre quem estava produzindo música em Teresina, disse, “A grande maioria carece de informações, de história musical. Esse pessoal [...] precisa ouvir João Gilberto e entender mais sobre a tropicália, o porquê da Jovem Guarda. Esse pessoal pegou o bonde sem olhar o itinerário, então eles precisam ouvir os grandes cantores e cantoras, como Gal, Núbia Lafayette, Dalva de Oliveira [...] Eles precisam saber tocar melhor seus instrumentos e tudo mais”.⁸⁸

Outra longa entrevista concedida pelo compositor, dessa vez hospedada na coluna De olho da fresta de Kenard Kruel, aconteceu por ocasião do lançamento de seu *show Figurante amor*. Além de ter sido realizada pelo titular da página, contou também com a participação de Viriato Campelo e Durvalino Couto Filho. O texto resultante é bem interessante, pois não seguiu o convencional formato pergunta e resposta. Nessa entrevista multivocal⁸⁹, todos interagiram e aquilo que era o mote sobre o qual deveria se desenvolver o encontro, a apresentação de Brito, acabou se tornando um bate papo sobre os recentes acontecimentos da música popular piauiense. Tocaram em diversos temas, como o ressentimento que acreditavam ter provocado com o heliotropismo positivo no cenário musical da cidade; a necessidade de artistas como Brito de gravarem um LP e assim ampliar seu público para além do Estado; os limites do projeto Torquato Neto; a função do artista na sociedade e, claro, falaram também sobre novo *show* do compositor.⁹⁰

Destaco nessa entrevista a declaração contundente de Viriato Campelo sobre aqueles que foram chamados no manifesto heliotropista de “caboclos de salão” e seu “conservadorismo

⁸⁷ *Idem, ibidem.*

⁸⁸ Confirmado: Geraldo Brito está mesmo relativamente louco! *O Dia*, Folha da mãe Ana, Teresina, 26 e 27 jul. 1981.

⁸⁹ Tomo aqui de empréstimo a expressão de Alessandro Portelli que a utiliza especificamente no terreno da história oral. Ela expressa a interatividade na construção de memórias em diferentes relatos de diferentes indivíduos participando de uma mesma entrevista sobre um mesmo tema. Ver PORTELLI, Alessandro. *Ensaio de história oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010, esp. cap. 1, Sempre existe uma barreira: a arte multivocal da história oral.

⁹⁰ GB em *Figurante Amor*. *Jornal da Manhã*, Teresina, 8 jan. 1984, p. 8.

camuflado nas raízes”, representados, sobretudo, pelo grupo Candeia. A fala de Campelo dava continuidade às lutas de representação na canção piauiense a partir da polêmica do heliotropismo positivo – do qual ele, Geraldo Brito e Durvalino Filho foram figuras chave. Retomando, implicitamente, o lema dos heliotropistas – que defendiam o “progresso” e a modernidade musical numa “cruzada nacional contra a morte” – ele colocava na conta dos antagonistas do movimento de 1981 o sepultamento da música piauiense ao comentar um evento realizado pelo projeto Torquato Neto e a escassez de *shows* em Teresina entre 1982 e 1983. Disse,

Para mim a música piauiense foi sepultada no lugar mais bonito de Teresina, que é a Praça da Costa e Silva, que, por coincidência é um poeta. E mesmo assim, ela turisticamente, em termo de beleza é um lugar lindo. E a primeira vez que foi ocupada, com um show musical, foi de uma maneira desastrosa. E na época eu falei isso. Uma coisa notável, e ainda por coincidência (eu, particularmente, não acredito em tanta coincidência assim) o grupo que fechou a noite foi o Candeia, fazendo um arranjo fúnebre de “Pra dizer adeus”. Realmente é pra dizer adeus mesmo... Você está voltando com um show, e espero que todos voltem pra ver se tomam outro rumo, porque aquilo ali foi uma morte, a morte simbólica da música popular piauiense.⁹¹

Esse embate continuou render anos mais tarde, mas não só ele. Na terceira entrevista de Geraldo Brito em que Viriato Campelo participou, a questão da tradição *versus* a modernidade se articulou a outros temas. A conversa ocorreu quando da estreia do *show Lance de dardos* de 1987, pretexto para que ambos problematisassem mais uma vez as práticas e os acontecimentos da música popular piauiense. A relação arte e mercado apareceu na indagação de Campelo sobre o fato de Brito não tematizar a cidade e as “coisas da terra” poder ser um impeditivo da sua maior aceitação perante o público. Ainda em relação a isso, questionou também se o seu perfil mais vanguardista não seria outra barreira para uma maior notoriedade. No que o compositor respondeu com sua conhecida ressalva contra o regionalismo radical, “existe uma certa preocupação das pessoas com coisas arraigadas da terra e com a explosão da música nordestina há cinco anos com Elba Ramalho e outros. Este sentimento passou a preocupar as pessoas bem mais. As pessoas passaram a achar que música é aquela regional. As outras influências são vistas como traindo seu torrão”.⁹²

A conversa abordou ainda as expectativas diante do segundo governo de Alberto Silva que iniciava com a esperança de que experiências parecidas com as ocorridas em sua primeira administração – como o Projeto Piauí, a criação do Setor de artes da UFPI e a reinauguração do

⁹¹ *Idem, ibidem.*

⁹² Geraldo Brito fala de sua arte. *Jornal da Manhã*, Teresina, 3 fev. 1987, p. 5.

Theatro 4 de Setembro – pudessem ser repetidas.⁹³ Falaram também da pequena discografia produzida por sua geração (os LPs coletivos), do porquê de Brito não ter lançado seu disco solo, das intérpretes de suas canções (Anna Miranda, Laurenice França e Zezé Fonteles), e dos limites de seu processo de reconhecimento entre um público maior. Por fim, Campelo colocou num “estágio pré-MPB” a música piauiense, caracterizada pela marginalidade em relação aos grandes circuitos do mercado fonográfico, o que dificultava o estreitamento da produção desses artistas com as suas audiências.

Interessante notar que logo depois de ambos não enquadrarem a música piauiense no espectro da MPB – cujos principais parâmetros eram definidos, segundo eles, pela relação com o mercado e pelo impacto artista-público dela proveniente – falam da existência de uma MPB piauiense, que se encontrava num intervalo entre o amadorismo e o profissionalismo. Não se consideravam amadores por suas trajetórias, práticas e produções, mas também não eram profissionais no rigor do termo, uma vez que, como já foi enfatizado, não haviam penetrado nesse mercado de bens culturais específico que possibilitaria a eles o sustento econômico a partir de sua arte.

Essa classificação de Campelo e Brito imprimia na música dessa geração de artistas um caráter de indefinição, não só em relação aos aspectos profissionais, mas na própria forma como se viam como sujeitos. Ser ou não ser MPB. Ao mesmo tempo em que reconheciam sua produção musical, só a viam legitimada, no entanto, se integrada aos grandes circuitos da canção. O seguinte trecho é lapidar nesse sentido, quando o entrevistador perguntou, “como você caracteriza este caldeirão da MPB piauiense?”, no que Brito respondeu, “a MPB piauiense tem nível. Os compositores estão preocupados esteticamente com música e letra. Não podemos falar disso porque ainda não entramos no mercado”.⁹⁴

Entrevistas com outros artistas seguiram o mesmo *script* de reflexão crítica sobre a realidade cancional da cidade. Trago agora as falas dos dois principais alvos da artilharia heliotropista, Aurélio Melo e José Rodrigues, integrantes e principais compositores do Candeia. O último comentou em sua entrevista a “grande evolução” da música piauiense naqueles anos, sobretudo no aspecto mais ligado à pesquisa musical que, para ele, foi uma das contribuições mais significativas de seu grupo. Ao refletir sobre isso, Rodrigues pontuou sua identidade

⁹³ O êxito do primeiro governo de Alberto Silva, no entanto, não se repetiu e seu segundo mandato sofreu uma grave crise econômica e política. Sobre esse momento da história piauiense ver FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva, *op. cit.*, esp. part. III, Entre aplausos e tensões: dobras que se tocam no lenço da história.

⁹⁴ Geraldo Brito fala de sua arte. *Jornal da Manhã*, Teresina, 3 fev. 1987.

artística pela diferença. Não tomou apenas a si mesmo como referência, mas também a alteridade do “outro” para a delimitação de seu lugar na música não só piauiense, mas também mundial.⁹⁵ Disse, “muitos compositores que antes não aceitavam a filosofia de trabalho do grupo, hoje, depois de um certo ranço, estão seguindo o mesmo ritmo do Candeia, pois pra ser universal não é preciso imitar o som que vem de fora, pode-se fazer uma música regionalista e universal”.⁹⁶ Enfatizava, portanto, as significações ligadas a seu universo temático de criação e valorizava os lugares nos quais indivíduos ou grupos como ele se posicionavam no espectro cultural brasileiro e internacional.

A entrevista de Aurélio Melo foi realizada pelo músico e crítico André Luiz, que por sua atuação não apenas como instrumentista, mas também como refinado observador do cenário musical da cidade, orientou boa parte de suas indagações no sentido de explorar as impressões do líder do Candeia acerca da música piauiense. Questionou o artista sobre como ele via o desenvolvimento até então da canção em Teresina; sobre o surgimento de novos talentos e os trabalhos de seus colegas de geração; e sobre qual a sua percepção da relação que os músicos e compositores deveriam ter com as instituições culturais. Enfim, um leque de perguntas que obrigavam Melo a se colocar como um pensador da cultura. Diferentemente de Rodrigues, Aurélio Melo não deu vazão à polêmica questão de sua raiz regionalista em tensão com os cosmopolitismos da modernidade. Postura que parece ter adotado durante toda sua trajetória no período aqui abordado, pelo menos nos limites em que minha pesquisa permitiu perceber, pois não encontrei nenhum posicionamento público seu a esse respeito.

Isso pode ser visto quando ele foi questionado sobre como via a relação entre os avanços técnicos e a música popular que ele fazia. Sua resposta evitou qualquer polêmica que a indagação pudesse suscitar, se direcionando em outra perspectiva, de aceitação e incorporação da modernidade, como se pode observar no seguinte trecho,

André Luiz – Muita gente diz que o que você faz é música regional, folclórica, num momento em que a tecnologia está aí, é MIDI, samplers... como é que você vê isso?

Aurélio Melo – A tecnologia está aí mesmo, isso faz parte da evolução também, são os músicos todos querendo tocar com instrumentos importados. O músico que se preza tem que tocar com um instrumento bom. Eu não acredito muito naquele músico que troca um instrumento por um carro. Tem

⁹⁵ Uma análise sobre a relação da produção de identidades a partir das diferenças pode ser vista em WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

⁹⁶ Conversando com José Rodrigues. *O Estado*, Cultural, Teresina, 15 maio. 1988.

*que ser o contrário. É o cara que tem talento para música, mas não tem vocação para ser músico.*⁹⁷

Como demonstrado, ficam evidentes nesses documentos algumas das visões sobre o universo da canção construídas por esses sujeitos, bem como suas representações que buscavam legitimar não só sua existência, mas também seu protagonismo cultural na cidade. Tais entrevistas – destaque nos jornais onde foram publicadas, chegando algumas delas a ocuparem páginas inteiras – nos permitem perceber, em alguma medida, o grau de visibilidade que esses artistas dispunham nos meios de comunicação da época e de como essa exposição os reafirmavam, simbolicamente, não só como os principais nomes da música popular piauiense, mas também como pensadores da cultura.

Outro importante delineador das práticas e representações dos intérpretes, músicos e compositores dessa geração foi a significativa produção crítica publicada nos impressos da capital piauiense. Era comum no período aqui estudado os artistas se posicionarem sobre a canção por meio de textos. Como discutido nesse capítulo, os debates entabulados por ocasião do heliotropismo positivo e dos LPs coletivos ganharam destaque nos jornais e foram exemplos de como a música se tornou um dos epicentros do cenário artístico teresinense ao provocar reflexões intelectuais que emergiam com frequência nos meios de comunicação da cidade.

O músico e compositor Geraldo Brito foi um desses artistas que mais nos legou artigos críticos em diferentes momentos do recorte aqui estudado, sempre refletindo sobre o “ser” da música popular brasileira. Em texto de 1979, por exemplo, fez um balanço dos frementes anos finais daquela década, enumerando alguns dos marcos em que ele fora, inclusive, testemunha e agente realizador: o *Nortristeresina*, o *Showpiau* e os *shows* do grupo Calçada que, segundo ele, teriam sido um ponto de inflexão da música piauiense. Disse a respeito do *Fruto da Terra*, “um *show* que trazia inovação em tudo, ou seja, produção/direção/cenários/arte gráfica/figurinos/iluminação, enfim, TUDO”.⁹⁸ Ainda nesse texto, suas reticências tropicalistas contra o que considerava uma tradição folclorizante na música emergiram pelo seu culto às duas figuras chave do referido movimento. “Aviso final. Caetano, Gil e os demais tropicalistas derrubaram e deglutiram tudo isto à nossa maneira tropical de fazer música. Já fazem 11 anos, quem não se lembra?”.⁹⁹

⁹⁷ Profissão: Músico. De verdade. *Diário do Povo*, Teresina, 13 mar, 1988, p. 9.

⁹⁸ BRITO, Geraldo. *Artedaços*, op. cit., p. 9.

⁹⁹ *Idem*, *ibidem*.

Brito continuava a reforçar essa filiação em 1983 noutro texto em que traçou uma série de impressões sobre a música popular e sua importância para a cultura brasileira. Abordou a relação entre o artista da canção e suas práticas distintivas – o registro fonográfico e os *shows* ao vivo, vértices inerentes da atividade musical – e o uso da música como um instrumento de libertação, de exercício de loucura que ampliava os horizontes da rotina cotidiana. Para ele, essa era a marca que considerava mais importante no processo criativo de um compositor. O experimentalismo, muitas vezes associado à loucura, era o compasso por meio do qual deveria se ritmar o cancionista – tanto foi que, anos antes, como vimos, Geraldo Brito batizou um de seus mais célebres *shows* de *Relativamente Louco*. Finalizou o artigo enumerando alguns nomes que seguiam essa linha por ele defendida,

*Baby, Pepeu e Moraes são ótimos. Com eles a música é sempre ou fica louca [...] Arrigo Barnabé entortará os raios lasers e deixará cair uma rosa londrinense na boca de Tetê Spindola fazendo mais os pássaros saírem de sua garganta. Hermeto deixa pirado o cérebro eletrônico, ou como já dizia Gil: o cérebro eletrônico faz tudo, mas ele é mudo. A música é uma força estranha que mexe com esse país. De repente todo mundo quer cantar, soltar a voz (nem que seja no banheiro, como diz Dusek), rebolar. A música é mesmo muito louca [...] Mas é tudo uma questão de: “uns dão/uns não/uns são”. Se segurem. Caetano ataca e brilha novamente.*¹⁰⁰

Ao afirmar que a música era uma força capaz de movimentar a cultura do país, colocava aqueles que a faziam, e conseqüentemente a si mesmo, como um de seus motores. Viriato Campelo apontava ideia similar a essa em outro texto. Via o artista como uma espécie de ponta de lança da sociedade. Explicitou essa visão a propósito do *show* de Geraldo Brito, *Figurante Amor* de 1984, “tudo aconteceu nesses dias iniciais da nova era. Em plena crise econômica-social, o artista ocupa novamente a dianteira e dá as dicas”.¹⁰¹ Parceiro musical de Brito desde os anos 1970, Campelo direcionou o seu artigo para as qualidades do compositor. Este, para ele, o melhor representante da canção piauiense por já ter bem definido a sua identidade criativa.

Campelo, assim como Brito, reproduzia uma concepção de arte e do artista – cujo processo de consolidação remonta ao século XIX burguês europeu, sobretudo pelo realismo literário francês de Gustave Flaubert e Charles Baudelaire¹⁰² – como expressão e sujeito dotados

¹⁰⁰ BRITO, Geraldo. Estranha música. *Jornal da Manhã*, Teresina, 26 jun. 1983, p. 8.

¹⁰¹ CAMPELO, Viriato. Mil Maravilhas. *Jornal da Manhã*, Teresina, 15 jan. 1984, p. 8.

¹⁰² Sobre a formação histórica de um campo artístico francês, com suas regras, visões e divisões de mundo, no qual se estabelecem hierarquias e lutas de representação próprias no seu interior e em relação a outros campos, como o político e econômico, ver BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*, op. cit., esp. cap. 1, A conquista da autonomia. A fase crítica da emergência do campo.

de um universo sociocultural próprio e que desse privilegiado lugar simbólico poderiam lançar seus olhares críticos sobre a sociedade.

No entanto, para Brito e Campelo, essa realidade só se concretizaria depois de alcançados os grandes circuitos nacionais de consagração cultural. O segundo reafirmava essa crença ao finalizar sua crítica ao *show* de Geraldo Brito, “que ótimo! Que ótimo ter acontecido num momento como este, onde se tenta a todo custo restabelecer o lugar ao SOL. O sol na cabeça. Novamente todos tentando, de uma forma pretensiosa ocupar nosso lugar dentro da MPB. Nem na frente, nem atrás, nem em cima, nem embaixo. Queremos nosso ESPAÇO.”¹⁰³ Em outro artigo, de um ano antes, Viriato Campelo perguntara algo no mesmo sentido, agora a propósito do *show Sensatez*, de George Mendes e Paulo Batista, na capital Federal, “acabávamos de sacudir com o planalto e por que não sacudir com o Brasil? [...] E aí? O que impede de romper o cordão de isolamento?”.¹⁰⁴

O músico e crítico André Luiz também expressou a respeito do *show Figurante Amor* de Geraldo Brito essa mesma crença, “ele já mostrou que é um músico de primeira, um bom compositor, aquele lero todo que eu já falei antes, mas o certo mesmo é que ele não tem mais nada o que fazer por aqui [...] Geraldinho tem mais é que parar de fazer *shows* apenas bons [...], juntar os trapos, comprar um violão novo e botar o pé na estrada, porque como ele mesmo falou, quem disse que não pode?”.¹⁰⁵ O desejo de representação para além dos limites do Estado era corrente em quase todos aqueles que pensavam a moderna canção popular no Piauí à época.

Por outro lado, a percepção de André Luiz também apontava para a necessidade de se continuar criando localmente as condições para que a música piauiense continuasse acontecendo. A esse respeito, ainda na mesma crítica sobre a apresentação de Brito ele disse,

Saltaram aos olhos o cenário, o cartaz e o programa transado por Fernando Costa e a produção laboriosa de Zé Filho (agora atendendo por Zé Gallas) e da Bethânia, duas figuras incansáveis e que estão dando um novo pique pra tudo e pra todos, fazendo o que todo mundo devia fazer imediatamente: deixar de lamúrias e papo furado e produzir, que esse é o lance. A produção e o trabalho de bastidores, o suporte físico e material dos shows, tem sido sistematicamente negligenciados pelos artistas de Teresina. Dizem que é falta

¹⁰³ CAMPELO, Viriato. *Mil Maravilhas*. op. cit.

¹⁰⁴ CAMPELO, Viriato. O importante são as pessoas ou vá embora, faça sucesso, volte e encha o teatro ou cadê a ressonância de nossa música? *Presença*, ano IV, n. 8, Teresina, jul.- set, 1983, p. 49. Esse texto é bastante interessante a começar pelo título. Faz um grande apanhado de vários acontecimentos da música popular em Teresina e seus bastidores.

¹⁰⁵ LUIZ, André. E quem disse que não pode? *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 29 e 30 jan. 1984.

*de dinheiro. Eu digo que é falta de trabalho. Esse show do Geraldinho mostra o que é possível fazer com muito esforço e pouca grana.*¹⁰⁶

Nesse quesito, o de pensar analiticamente a música popular piauiense em seus próprios termos, André Luiz se tornou uma das figuras mais atuantes no cenário teresinense – tomando-se o recorte em que se limita esta tese. Durante esse período, o músico foi uma das principais vozes da prática crítica e da construção de representações musicais da cidade.

Alguns estudos remontam o surgimento da crítica musical na imprensa brasileira ao século XIX, notadamente aquela circunscrita no arco das músicas de concerto.¹⁰⁷ No terreno do popular, o momento de inflexão mais significativo, em que o papel do mediador entre o artista e o público na recepção e no próprio acontecimento da obra ganhou novas proporções ocorreu com o aparecimento da bossa nova e seus desdobramentos na cultura nacional. A musicista e pesquisadora Liliana Harb Bollos afirma que foi a partir da recepção da bossa nova que uma renovada e polissêmica produção crítica sobre a canção passou a ser mais frequente e sistematizada nos meios de comunicação brasileiros. O clássico livro de Augusto de Campos, *Balanço da bossa*, é um bom exemplo de um compêndio de textos críticos publicados em jornais que buscavam acompanhar “de perto, no ato, os apaixonantes momentos” dessa “evolução” da moderna música popular brasileira.¹⁰⁸

Uma experiência que buscava refletir sobre a música brasileira, um pouco anterior a bossa nova, de meados de 1950, foi a *Revista de Música Popular*, cuja preocupação esteve ligada às produções que representassem a autêntica cultura nacional, como a chamada “época de ouro” do samba dos anos 1930.¹⁰⁹ Se puxarmos um pouco mais o novelo, encontraremos uma geração de cronistas, músicos e jornalistas boêmios do nascente cenário do samba urbano carioca, organizando um discurso sobre a música popular, por meio de publicações nos jornais e escrevendo livros no início do século XX. Esses autores, no entanto, não dispunham de reconhecimento intelectual, e foram menosprezados pelas produções dos folcloristas ancoradas

¹⁰⁶ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁷ Ver GIRON, Luis Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte*. São Paulo: Edusp, 2004.

¹⁰⁸ Ver, respectivamente, BOLLOS, Liliana Harb. *Um exame da recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 2007, e CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 11 e 14.

¹⁰⁹ Ver WASSERMAN, Maria Clara. *Abre a cortina do passado: a revista Música Popular e o pensamento folclorista (1954-1956)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPR, São Curitiba, 2002.

nas instituições de ensino e pesquisa da época, sendo Mário de Andrade seu principal representante.¹¹⁰

Nas décadas de 1970 e 1980, o universo da crítica abarcou outras manifestações musicais em que a MPB, sobretudo aquela de “herança” tropicalista, e o *rock* passaram a ser objetos de apreciação de uma série de revistas especializadas. Nelas, a figura do crítico de música consolidou o seu lugar de fala no universo da música popular brasileira. Foram os casos de Ana Maria Bahiana, Tárík de Souza, Maurício Kubrusly, Ezequiel Neves, Antônio Carlos Miguel, Luís Antônio Giron etc. e das revistas *Rolling Stone* (1972 a 1973), *Pop* (1972 a 1979), *Música* (1976 a 1983), *Somtrês* (1979 a 1989), *Pipoca Moderna* (1982 e 1983) e *Bizz* (1985 a 2001).¹¹¹

André Luiz descendia dessa “escola” e seu trabalho como guitarrista, que acompanhou boa parte dos artistas aqui analisados, foi uma das bases que o credenciaram como um importante crítico da canção em Teresina. Além de músico, era um colecionador contumaz de discos e ao longo dos anos 1980 e 1990 trabalhou como programador e diretor de rádio. Foi também coproprietário de uma famosa loja de discos, a *Bebop*,¹¹² ponto de encontro obrigatório entre os aficionados do universo fonográfico nacional e internacional.

É claro que André Luiz não foi o único a escrever sobre música nos jornais piauienses. Citei anteriormente os nomes de Ramsés Ramos e Raimundo Alves Lima, para ficar entre aqueles que mantiveram uma certa regularidade em seus escritos. O primeiro era um intelectual que transitava da publicidade à tradução, passando pela música e literatura. Pertencente a uma família de músicos, tocava piano e, talvez por isso, a maioria de seus textos tratasse de música erudita. Escreveu, por exemplo, sobre o concerto de Arthur Moreira Lima no Theatro 4 de Setembro; sobre a popularização da obra de Villa-Lobos pelas mãos do violonista Turíbio Santos e sobre a tentativa de retirar do ostracismo a obra de Alberto Nepumoceno em gravação do pianista Miguel Proença.¹¹³ O pouco do que publicou sobre música popular, daquilo que pude alcançar na pesquisa, se restringiu à canção em Teresina.

¹¹⁰ Ver MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil, *op. cit.*

¹¹¹ Um estudo que sistematiza esse conjunto de publicações e seus autores pode ser visto em OLIVEIRA, Cassiano Francisco Scherner de. *O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude: da Rolling Stone (1972-1973) à Bizz (1985-2001)*. Tese (Doutorado em Comunicação) – PUC, Porto Alegre, 2011.

¹¹² Sobre a loja de discos ver *Bebop*: discos raros e espaço da produção independente. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 28 jul. 1990.

¹¹³ RAMOS, Ramsés. Arthur Moreira Lima em concerto no Theatro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 24 out. 1982, p. 8, e RAMOS, Ramsés. Turíbio Santos – violão Brasil. *Jornal da Manhã*, Teresina, 18 dez. 1983, p. 8, e RAMOS, Ramsés. Moinhos de vento e todo piano de Alberto Nepomuceno. *Jornal da Manhã*, Teresina, 28 out. 1984, p. 7.

Além dos textos já citados no capítulo anterior¹¹⁴, outro pequeno artigo seu chamou a atenção. Publicado na revista cultural *Presença*, recebeu o nome “Música popular piauiense”.¹¹⁵ Nele o autor arriscava uma síntese da canção mafrense, representada pelas correntes que protagonizavam as suas duas faces mais atuantes. A primeira marcada pelo regionalismo, pela busca de elementos folclóricos, por meio de ritmos de descendência ibérica que muitas vezes não eram eminentemente piauienses e sim reconhecidos como do nordeste de uma forma geral. O Candeia e o Varanda eram seus melhores exemplos. A outra corrente seria a mais cosmopolita, que buscava “universalizar a música” ao mesclar os ritmos e tendências que iam do *jazz*, passando pelo *rock*, *blues*, *reggae* e xote. Geraldo Brito, Magno Aurélio e Cruz Neto representariam esse outro lado do que seria a música popular piauiense. Disse Ramos, “em termos de riqueza harmônica e variedade melódica e de ritmos, a música piauiense é uma das mais ricas do Brasil, não se prendendo jamais a um só tipo de composição. O artista piauiense faz de tudo, desde a bossa nova ao baião, [...] (sendo essa música) uma representante capital de nossa cultura”.¹¹⁶ Finalizava o artigo reproduzindo o mesmo discurso de outros articulistas, o da necessidade de se romper os limites da cidade e penetrar nos grandes eixos de consagração cultural, localizados, para utilizar uma expressão da época, no “sul maravilha”.

Raimundo Alves Lima, também conhecido como Ral, foi outro que recorrentemente escreveu sobre música popular nos jornais piauienses. Editor de páginas culturais, como a Presente do Indicativo, propagava as artes em geral, sobretudo a literatura e a música. Também cronista e poeta, Ral concentrou suas análises em artistas que ocupavam o *mainstream* da música brasileira e seus comentários em tons laudatórios o colocavam mais como um admirador do que como analista. Foi assim quando homenageou Elis Regina, “Mil imagens me passam no cérebro, canções nas quais eu ouvia (ouço) Elis acordando a matéria humana, despertando o bicho-homem para a vida [...] veio a terra com uma missão: o amor, a solidariedade, a sede de justiça, a compreensão, a união de todos, para todos”.¹¹⁷ Ou quando falou sobre Milton Nascimento e sua contribuição para a MPB, “e nessa discussão, a fatia maior cabe ao carioca de nascimento e mineiro de adoção Milton Nascimento – considerado um monstro sagrado da

¹¹⁴ RAMOS, Ramsés. *Os nossos brilharam mais*, op. cit., e RAMOS, Ramsés. *Candeia com Suíte de Terreiro*, op. cit. Escreveu também uma resenha crítica do compacto duplo *Opinião* do compositor Lázaro do Piauí. Ver RAMOS, Ramsés. Opinião que gera opinião. *Jornal da Manhã*, Caderno de Domingo, Teresina, 6 maio. 1984, p. 7.

¹¹⁵ RAMOS, Ramsés. Música popular piauiense. *Presença*, ano IV, n. 9, Teresina, out.- dez, 1983, p. 22.

¹¹⁶ *Idem, ibidem*.

¹¹⁷ LIMA, Raimundo Alves. Ressurreição de Elis. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 23 e 24 jan. 1983.

música brasileira. Ele é um dos poucos que se dão ao luxo de fazer apenas apresentações em grandes corações, conseguindo arregimentar enorme contingente de ternura num só canto”.¹¹⁸

Ral também teceu suas impressões sobre os artistas piauienses, como o exemplo de seus textos que trataram das apresentações locais no projeto Pixinguinha, analisados no segundo capítulo. Nestes e em outros escritos sobre os piauienses, manteve a mesma ênfase apologética. Ao se referir a intérprete Mira e sua participação no LP *Geleia gerou*, disse, “escrever sobre Mira é o mesmo que falar de cerrado, de bosque, de prado, de mar e porque não dizer da fina flor da pura poesia? Mira faz parte de uma paisagem nunca pintada por nenhum pintor, ilustrador da voragem humana. Mira não nasceu, pois gênio não nasce, aparece. Essa mulher é tudo que o não dito poderia expressar. O mais você, meu caro leitor, confere no disco *Geleia gerou*. Ok!”.¹¹⁹ Sobre o compositor Lázaro, quando dos preparativos do lançamento de seu primeiro LP, além de ter carregado nos tons dos elogios, pesou a mão na crítica a outros artistas, sem, no entanto, citar nomes,

*Lázaro pode seguramente ser considerado o compositor mais completo da música popular piauiense [...] brevemente Lázaro estará luzindo no palco do Theatro 4 de Setembro, posso garantir que será o maior show a ser apresentado nesta terra fadada a poucos talentos. Lázaro não é desses que passam a vida iludindo o público piauiense com promessas surradas, sem mostrar absolutamente nada. O que deverá prevalecer no show são os sucessos como Morena, de Naeno, Festança, em parceria com Rubeni Miranda e outras.*¹²⁰

André Luiz jogou com mais desenvoltura nas duas posições, analisando com maior recorrência tanto os artistas destacados do mercado fonográfico brasileiro, quanto a realidade musical teresinense. Diferentemente de Ramos e Lima, que também escreviam sobre literatura

¹¹⁸ LIMA, Raimundo Alves. Milton: nosso canto de cada dia. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 8 e 9 jul. 1984. Seus comentários sobre artistas como Tom Jobim, João Gilberto, Maria Bethânia, Clara Nunes, Alceu Valença, Jards Macalé, Nana Caymmi, João Bosco, Gal Costa, Toquinho, etc. seguiram a mesma toada. Ver LIMA, Raimundo Alves. Amem Tom Jobim. *O Estado*, Teresina, 1 jun. 1987, p.16, e LIMA, Raimundo Alves. Bossa nova: um monumento cultural. *O Estado*, Teresina, 6 e 7 dez. 1987, p. 14, e LIMA, Raimundo Alves. Cantando muito. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 8 e 9 abr. 1984, e LIMA, Raimundo Alves. Poucas palavras a Clara. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 8 e 9 abr. 1984, e LIMA, Raimundo Alves. Alceu cristalizando com Rubi. *O Estado*, Teresina, 1 jun. 1987, p.16, e LIMA, Raimundo Alves. Jards Macalé. *O Estado*, Teresina, 24 e 25 maio. 1987, p. 7, e LIMA, Raimundo Alves. Nana Caymmi com a gente. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 28 e 29 set. 1986, p. 9, e Fala, João Bosco. *O Estado*, Teresina, 15 e 16 fev. 1987, p. 9, e LIMA, Raimundo Alves. Certas palavras com Gal Costa. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 28 e 29 out. 1984, e LIMA, Raimundo Alves. Sonho dourado (Toquinho sabe domar o verbo). *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 28 e 29 out. 1984.

¹¹⁹ LIMA, Raimundo Alves. Mira: a grande estrela do canto. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 25 e 26 ago. 1985. Os textos sobre o projeto Pixinguinha foram LIMA, Raimundo Alves de. *As estrelas que brilharam*, op. cit., e LIMA, Raimundo Alves de. *Edvaldo Nascimento ganha troféu*, op. cit., e LIMA, Raimundo Alves de. *Os Fontes roubam a cena de Jerry*, op. cit.

¹²⁰ LIMA, Raimundo Alves. Lázaro: fechando com a MPB. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 16 e 17 jun. 1985.

e artes em geral, o músico e crítico concentrava suas análises especificamente no terreno da canção. Mesmo o seu conjunto interessantíssimo de crônicas urbanas orbitava no universo da música e de suas vivências boemias a ela relacionadas.¹²¹

Num texto de 1988 refletiu sobre a sua atuação como crítico. Nele, se ressentia da incompreensão de muitos em relação a essa atividade por ocasião de uma análise sua dirigida ao LP *Cantares*. André Luiz ponderava que a má recepção, por vezes agressiva, estaria afastando muitas pessoas dessa prática tão importante para a cultura do Estado. Para reforçar tal constatação, transcreveu um artigo de Ana Maria Bahiana em que a jornalista abordava a mesma questão. Ela defendia, entre outras coisas, o papel do crítico como aquele responsável por retirar a aura mítica e heroica projetada sobre os artistas ao devolver-lhes sua face humana, evitando perspectivas apenas elogiosas de seus trabalhos. Por conta disso, a figura do crítico seria muitas vezes vista como o anti-herói do artista, ao jogar “poeira sobre seu ouro”, fazendo-os recordar de suas limitações.¹²² André Luiz afinava suas análises por esse diapasão e sua leitura e apropriação da realidade cultural buscava constantemente pontos e contrapontos sobre as representações do universo da canção teresinense.

O melhor exemplo a esse respeito foi um texto seu chamado “Triângulo e sintetizador: por que não?”. Nele, André Luiz abordou questões que perpassaram não só a trajetória da geração aqui analisada, mas a da música e da cultura brasileira como um todo ao longo do século XX: o embate entre a tradição e a modernidade, entre o nacional e o estrangeiro¹²³,

Os nossos tímidos e recatados músicos decerto ainda não pensaram com o entusiasmo necessário sobre essa crucial e importante questão [...] música regional, folclórica, acústica e provinciana versus a tão combatida e incompreendida música cosmopolita, urbana, elétrica e de vanguarda. Uns defendem a pureza da música regional, lutam em favor da conservação de nossas raízes (e troncos e galhos e folhas) ante a avassaladora (e real) invasão de ritmos outros que não os do nosso querido e endividado país. Os do outro lado defendem com igual ardor a rápida e urgente modernização-eletrificação [...] de nossa música com a escancaração [...] de nossos portos

¹²¹ Esse conjunto de textos de André Luiz mereceria uma análise à parte pela riqueza de informações relacionadas às sociabilidades jovens na Teresina dos anos 1980. Temas como a boemia e questões existenciais românticas e melancólicas tiveram como pano de fundo a tensão entre a modernidade e os arcaísmos numa cidade em processo de expansão urbana. Nesses textos estão presentes, como um elemento fundamental de sua narrativa, as mais variadas referências musicais, do *pop* ao *jazz*, a embalar as visões de mundo do autor. Esse conjunto de crônicas estão presentes sobretudo em *O Estado* e *Jornal da Manhã*.

¹²² LUIZ, André. A crítica do herói e o anti-herói crítico. *Diário do Povo*, Teresina, 17 e 18 abr. 1988. O texto de Ana Maria Bahiana chamava-se “Porque eu amo a crítica” e foi retirado da revista *Pipoca Moderna*, segundo André Luiz.

¹²³ Marcos Napolitano aborda esse debate presente em determinada produção historiográfica da música popular brasileira em NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, v. 8, n. 13, Uberlândia, jul.-dez. 2006.

*às riquezas musicais de outros povos e se riem da ingenuidade dos ditos puristas.*¹²⁴

No artigo, o crítico propunha uma alternativa de síntese entre esses dois vieses, apesar de se posicionar claramente em favor do cosmopolitismo musical. Ou seja, a mistura do triângulo com o sintetizador, da zabumba com a guitarra elétrica na produção musical piauiense. Esse processo era visto por André Luiz como uma atualização necessária pela qual os artistas deveriam passar a fim de resolver tal impasse para continuar a “evolução” da música local. Nesse sentido, o Candeia deveria eletrificar mais suas apresentações e composições. O Varanda, que já praticava tal modernização no seu som, por outro lado, estava perdido quanto aos objetivos do grupo. Cruz Neto, George Mendes e Rubeni Miranda, por sua vez, produziam uma música burocrática e sem novidades criativas. O único que ainda buscava constantemente se informar musicalmente e praticar uma interlocução entre esses dois polos culturais era Geraldo Brito que, no entanto, ainda estaria muito apegado ao referencial da MPB e assim como seus colegas, insistiria em fórmulas musicais repetitivas.

Finalizou a crítica reforçando a necessidade das fusões estéticas e da constante busca por atualizações do que de novo ocorria na música mundial a fim de que esses artistas delineassem melhor a face cancionista teresinense. Para tanto, aplicou seu receituário,

*A primeira providência é limpar a cabeça de todas as estrelas dessa hoje duvidosa e suspeita constelação musical brasileira, com algumas pouquíssimas exceções, claro. Feito isso, o próximo passo será o de se acercar de toda e qualquer informação sobre o que se anda fazendo musicalmente [...] em São Paulo, Tóquio, Rio, Londres, Paris, Belo Horizonte, Salvador e Fortaleza [...] É hora de abrir as comportas e deixar rolar sem medo e pudores injustificados, fugir da mesmice e inventar um som teresinense, piauiense, identificável e reconhecido, misturar o sentimento da terra (como nordestinados que somos) e o pouco que ainda resta de uma Teresina que já se esvai com o relâmpago elétrico dos tempos luminosos, de descobertas e achados que estão aí nas bocas. Misturar triângulo com sintetizador, zabumba com pedal de volume, xote com rock, jazz com baião, experimentar, errar e acertar, descobrir a cara musical de Teresina (e do Piauí) mas não mais continuar nesse vai não acontece em que estamos metidos a não sei quanto tempo.*¹²⁵

A fala de André, ao apontar para a falta de identidade na música piauiense, revelava, no mesmo movimento, o anseio de constituição dessa identidade. O fato dele indicar caminhos para isso evidenciava esse desejo. O mais curioso foi que apesar de constatar essa suposta

¹²⁴ LUIZ, André. Triângulo e sintetizador: por que não? *Presença*, ano IV, n. 10, Teresina, jan.- mar, 1984, p. 38.

¹²⁵ *Idem, ibidem*, p. 38 e 39.

ausência identitária na música piauiense, ele falava a partir de uma realidade estabelecida, ou seja, de um conjunto atores sociais, de suas práticas e representações, enfim, de um conjunto sociocultural presente na cultura piauiense e, por isso mesmo, identificável, dotado de marcadores de identidades que permitiram a ele perceber sua existência.

Para além da problemática discussão sobre ser possível ou não afirmar uma identidade ou identidades musicais¹²⁶, a fala do crítico só aconteceu pelo fato de o universo da canção em Teresina à época já possuir uma trajetória e uma história visíveis e dizíveis no espaço público piauiense.¹²⁷ Visibilidade e dizibilidade essas responsáveis não só pela construção das representações desse universo, mas também pela crença em sua realidade. Os textos críticos de André Luiz e de outros sujeitos abordados ao longo desse trabalho são exemplos disso.

Passaram pela máquina de escrever do articulista considerações sobre *shows* de vários artistas. Geraldo Brito foi um dos que recebeu mais de uma vez sua apreciação. Numa delas, a pretexto de comentar uma das apresentações do compositor, aproveitou para chamar a atenção para a acomodação das “estrelas de nosso cancioneiro” que, segundo ele, estavam sumidas dos palcos, “Depois do *show* promovido pelo nosso guru Geraldo Brito o que é que vai acontecer? Os grupos Candeia e Varanda, Cruz Neto e George Mendes, quando é que vão fazer alguma coisa? E o Ronaldo Bringel, nosso melhor (e único) cantor, quando é que vai ter coragem de fazer um *show*?”.¹²⁸

Após os eventos ocorridos na segunda metade da década de 1970 e início da década seguinte – como a série de apresentações individuais dos artistas, do festival FMPBEPI, do disco dele resultante, dos projetos Pixinguinha e Torquato Neto – os anos de 1982 e 1983 ao não repetirem experiências musicais com a mesma intensidade que o período precedente, fizeram com que muitos, como André Luiz, Viriato Campelo e Geraldo Brito¹²⁹ por exemplo, observassem esse momento como uma espécie de entressafra da música piauiense. Tomando como referência o conjunto de fontes que levantei para esse trabalho, o volume de espetáculos

¹²⁶ Um estudo interessante que aborda a questão da identidade como uma dimensão social múltipla, fragmentária, atravessada por referenciais variados e sujeita a transformações e reinvenções pode ser visto em HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

¹²⁷ Sobre a visibilidade e a dizibilidade como expressões que definem “formações históricas”, feitas de “coisas e palavras” que não preexistem “aos enunciados que as exprimem, nem às visibilidades que a preenchem”, ver DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2013, esp. Os estratos ou formações históricas: o visível e o enunciável (saber), p. 57 e 58.

¹²⁸ LUIZ, André. Mais uma vez o sol e a peneira. *O Dia*, Teresina, 13 e 14 mar. 1983.

¹²⁹ Na entrevista de Geraldo Brito, feita por Viriato Campelo, Kenard Kruehl e Durvalino Couto Filho, analisada anteriormente, essa questão também emerge. Ver GB em *Figurante Amor*. *Jornal da Manhã*, Teresina, 8 jan. 1984, p. 8.

musicais fora nessa época, de fato, menor que os anos anteriores, sobretudo aqueles de montagens mais elaboradas, como os já realizados no Theatro 4 de Setembro. Para muitos artistas, como vimos, esse formato estava saturado localmente e a necessidade passava a ser o registro fonográfico, visto como algo fundamental para romper os limites do Estado. Aliado a isso, o crescimento da cidade, a abertura de novas casas de *shows*, a emergência de novos sujeitos e de novas formas de se fazer música na cidade, fez com que o cenário musical teresinense aos poucos se transformasse. Mas isso é uma outra história. Retornaremos a ela na conclusão dessa tese.

Ainda a respeito do hiato dessa geração, em análise do espetáculo *Prisma* de Rubeni Miranda, que estreara em dezembro de 1982, André Luiz disse, “Teresina anda pobre em agitações culturais capazes de levar um público expressivo aos (aos?) poucos lugares reservados a *shows*, peças e recitais existentes em nossa cidade”.¹³⁰ Ao tomar como mote esse acontecimento, explicitou sua visão sobre qual deveria ser a atitude dos artistas, a de sujeitos sempre à procura de novos limites para suas criações. O que não teria ocorrido no caso de *Prisma*. Apesar de considerar Rubeni Miranda um bom músico e arranjador interessante, o *show* não sairia do lugar comum por seguir a cartilha de artistas consagrados. Com isso, Miranda se tornaria apenas mais um a “engrossar o caldo da música popular piauiense”. Disse,

*Como outros artistas locais, Rubeni Miranda tem uma verdadeira fixação pela música feita hoje pelos grandes nomes da MPB, nomes já estabilizados no cenário (e, principalmente, no mercado de discos) do país, quando se sabe que a estabilização, em arte, em música, é a ausência da procura de novos rumos, mais próximos da nossa realidade (em que pese a não obrigatoriedade do compromisso com o real) e do nosso cotidiano (de que não falam as letras de Rubeni, segundo reza no encarte do show). A estabilização é a negação da crítica, do objetivo chave do artista, que é o de comentar o mundo, nem que seja só o seu mundo.*¹³¹

Dessa mesma época, um evento realizado pela Secretaria de Cultura do Estado motivou o crítico a abordar problemas relacionados às condições materiais da canção em Teresina. Para ele, os artistas já haviam alcançado um patamar em que não deveriam se sujeitar a apresentações em que o improviso e a falta de cuidados técnicos comprometiam a qualidade de seus trabalhos. E citou com preocupação exemplos de *shows* sintomáticos dessa falta de cuidado e amadorismo, que poderiam acarretar no esvaziamento da cena musical da cidade,

¹³⁰ LUIZ, André. De outro prisma. *O Estado*, Teresina, 1 e 2 jan. 1983, p. 8.

¹³¹ *Idem, ibidem.*

*Não faz muito tempo tivemos o Geraldo Brito Convida, de iniciativa do próprio e que foi ótimo, mas ao que parece, este esquema está virando moda. Fulano está em casa, não está fazendo nada e então comparece ao Theatro, dar uma canja. Existem músicos por aí que fazem da canja um esporte. É melhor do que nada, vão me dizer alguns. Concordamos e daí? Vamos ficar eternamente nessa de shows apressados e desorganizados? Será que agora, com a entrada de um novo secretário, não é a hora do artista ter um pouquinho mais de respeito com seu próprio trabalho? Será também que não é chegado o momento dele ser bem pago e com isso melhorar o seu nível de trabalho, que convenhamos, está bem aquém do que se pode produzir aqui? Banquinho e violão já era, não dá mais [...] shows como o de domingo retrasado não escondem mais a precariedade de planejamento da Secretaria e também dos próprios artistas, que se não tomarem cuidado, vão acabar perdendo o prestígio das suas tietes, cansadas de tanta repetição.*¹³²

Algumas das questões mais recorrentes na música popular dessa geração reapareceram nessa fala e acompanharam a trajetória crítica que pude encontrar de André Luiz. A relação artista e Estado, a profissionalização, a inventividade artística, a relação com o público etc. temas nos quais podemos entrever, através do filtro histórico das lentes do articulista, os lances da música popular piauiense daqueles anos. Além dessas, outras preocupações como o surgimento de uma nova geração de artistas ligados ao nascente protagonismo que o *rock* passará a ocupar na música brasileira, os embates entre o nacional e o cosmopolita, o mercado musical piauiense para seus artistas-criadores e a relação destes com o universo fonográfico foram outras as linhas gerais mais identificáveis na produção crítica do crítico.¹³³

André Luiz, juntamente com Geraldo Brito, Ramsés Ramos, Kenard Kruehl, Paulo José Cunha, Cruz Neto, George Mendes, Viriato Campelo, Durvalino Couto Filho, para citar alguns nomes mencionados ao longo do trabalho, se preocuparam, com diferentes intensidades, em

¹³² LUIZ, André. No reino da improvisação. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 10 e 11 abr. 1983. André Luiz já reclamara da debilidade técnica de eventos patrocinados pela Secretaria de Cultura. Por ocasião de uma apresentação organizada pelo Projeto Torquato Neto de 1983, o crítico ironizava, “A secretaria contratou um equipamento que simplesmente não funcionou. Os músicos foram obrigados a tocar sem as menores condições técnicas, sem sequer uma caixa de retorno. Tocamos todos por telepatia, adivinhando quem estava tocando o que”. Ver LUIZ, André. Música, tecnologia e o vil metal. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 23 e 24 jan. 1983.

¹³³ Sobre esses temas ver LUIZ, André. Há vida inteligente na música piauiense. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 27 e 28 fev. 1983, e LUIZ, André. Uma overdose de rock (e clichês). *Jornal da Manhã*, Teresina, 29 jan. 1984, p. 6, e LUIZ, André. Um festival com reserva de mercado. *Jornal da Manhã*, Teresina, 5 jun. 1988, e LUIZ, André. Mais um na batalha. *Jornal da Manhã*, Teresina, 27 maio. 1984. É digno de nota o esforço do crítico para a construção de uma cultura musical na cidade, a partir do desejo em informar seus leitores sobre as novidades do universo da canção brasileira e internacional, do *mainstream* ao independente. Encontrei dele um conjunto de críticas interessantes que iam de Pink Floyd a Oswaldinho do Acordeom, passando por Chico Buarque, Bob Dylan, Robertinho do Recife, Lira Paulistana etc.

definir os limites, as possibilidades, os impasses e os pontos de abertura para se pensar numa canção popular piauiense.

Até aqui, atentei para temas específicos, relacionados às práticas de espetáculo e aos debates públicos desse caldo cultural, do qual esses indivíduos foram alguns de seus atores principais. As canções, razão de ser desses compositores, músicos e intérpretes, serão abordadas no tópico que segue, o último do trabalho. Por meio da tímida produção fonográfica dessa geração, irei centrar minhas análises, principalmente, nas representações que esses sujeitos desejaram legar não só para o presente de sua época, mas também para a posteridade. Para aqueles que, como eu, desejaram conhecer um pouco mais da história desses artistas.

FMPBEPI, Vai e vem das estrelas, Geleia gerou, Suíte de terreiro e Cantares: fonogramas de uma geração

O cantor e compositor Lázaro do Piauí é muito conhecido por seus xotes, baiões, por sua exaltação às representações ditas nordestinas e, sobretudo, por sua defesa do que chama de os valores de sua terra. Iniciou, entretanto, sua trajetória artística compondo sambas. Um deles chegou a ser gravado por ninguém menos do que Elza Soares. Foi dessa época a feitura de seu compacto duplo *Opinião*, gravado no Rancho Estúdio, no Rio de Janeiro, e prensado pela Polygram com arranjos de Antônio Adolfo. Único piauiense a rodar pelo Brasil nas turnês do Pixinguinha – com Moreira da Silva e Maria Alcina –, após essa experiência lançou seu primeiro LP pelo selo Gema da Polygram, chamado *Festança*. Com arranjos novamente de Antônio Adolfo e participação no acordeom de Sivuca, esse trabalho não continha apenas sambas, mas também ritmos mais nordestinos como o xote e o frevo. No final da década de 1980 produziu mais um disco pela gravadora RGE, no qual já personificara a identidade musical que cultivava até hoje.¹³⁴

Lázaro do Piauí não aparece muito nas fontes selecionadas para essa pesquisa no recorte que compreende esse estudo. Encontrei poucas informações sobre espetáculos musicais

¹³⁴ Todas as informações desse parágrafo podem ser conferidas, respectivamente em Lázaro apresenta seu show no 4 de setembro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 26 jan. 1984, p. 7, e <<https://www.youtube.com/watch?v=e557IMbxWt4>>. Acesso em 26/08/2019, e Contagiando o teatro e o povo. *Jornal da Manhã*, Domingo, Teresina, 29 jan. 1984, p. 5, e RAMOS, Ramsés. Opinião que gera opinião. *Jornal da Manhã*, Caderno de Domingo, Teresina, 6 maio. 1984, p. 7, e Lázaro gravará disco pela Polygram em março. *O Estado*, Teresina, 6 fev. 1985, p. 5, e Cantor piauiense lança primeiro LP. *O Estado*, Teresina, 28 maio. 1985, p. 5, e Lázaro lança seu disco no 4 de setembro. *O Dia*, Teresina, 16 e 17 jun. 1984, p. 2, e Lázaro grava novo disco em setembro. *O Dia*, Teresina, 23 ago. 1986, p. 7, e “Dançando forró” novo disco de um bom piauiense. *Jornal da Manhã*, Teresina, 30 jun. 1988, p. 3, e Em nova fase, Lázaro do Piauí lança disco pela RGE. *O Dia*, Teresina, 12 nov. 1989, p. 13.

seus em Teresina, como as dos *shows* de divulgação do *Opinião* e do *Festança*, sem maiores detalhes ou repercussão.¹³⁵ Entretanto, o artista transitava entre a geração aqui analisada como parceiro de composição, ou mesmo cantando algumas canções desse grupo de artistas em suas apresentações. Cito como exemplo as parcerias com Pierre Baiano, Cruz Neto, George Mendes, Naeno Rocha etc.

A menção a Lázaro do Piauí aqui serve para ilustrar o mais próximo que alguém, de alguma maneira ligado ao que chamo de a moderna música popular piauiense, chegou a se relacionar com os grandes circuitos do mercado fonográfico brasileiro.

Falar da produção fonográfica piauiense é falar de uma especificidade muito própria, dispersa, fragmentária, escassa e que muito raramente dialogou com a indústria do disco. Não há acervo público onde se possa encontrar esses registros. O pouco do material que se pode pesquisar faz parte de coleções privadas, cujo contato nem sempre é facilmente concedido. As matérias jornalísticas e as memórias dos sujeitos envolvidos com esse cenário musical são as vias mais acessíveis dessa faceta cultural piauiense. Com relação às memórias, Geraldo Brito ofereceu pistas a esse respeito,

*O registro mais antigo gravado é do Sambrasa e dos Milionários. O primeiro foi os Milionários. Isso em 1965. Depois o do Sambrasa em 68. Depois disso teve esse hiato todo. Teve um em 73, o Franci Monte, compositor daqui [...] O Tiradentes ia começar no campeonato nacional e ele fez o hino do Tiradentes, Tigrão. Era um compacto e ele colocou no lado B “Peixe azul” que era uma música que ele tinha ganho um festival. Tinha os festivais da Beira Rio que era uma churrascaria na Avenida Maranhão [...] foram pra Fortaleza gravar [...] que era onde se podia gravar qualquer coisa lá ou em Recife na Mucambo [...] O Alcântara fez um compacto com a música “Rio Punaré”. Tocou muito na FM.*¹³⁶

O cantor e compositor Alcântara, que também participara com uma música no LP *Geleia gerou*, produziu seu compacto simples no Rio de Janeiro e, assim como Lázaro, contratou Antônio Adolfo para compor os arranjos e dirigir a gravação.¹³⁷ Esse profissional participaria pouco tempo depois do disco *Geleia gerou* realizando o mesmo trabalho.

¹³⁵ Além desses dois encontrei uma pequena matéria sobre um *show* seu intitulado *Nosso povo, nossa gente*, no qual ainda atuava como sambista. Participaram dessa apresentação Janete Dias e Rubeni Miranda. Ver Lázaro: um momento de grandeza. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 9 e 10 out. 1983.

¹³⁶ BRITO, Geraldo. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2012.

¹³⁷ Piauiense grava disco no Rio e lança aqui. *Jornal da Manhã*, Teresina, 23 maio. 1984, p. 6. Além de “Rio Punaré”, a outra canção presente no disco chama-se “Xote do Zé Vicente”. Ambas estão disponíveis em <<https://www.youtube.com/watch?v=9GJ2qUyZ6bl>>, e <<https://www.youtube.com/watch?v=w3pxy4CBYKg>>. Acesso em 26 ago. 2019.

O registro fonográfico não só desses artistas, mas dos outros discos que aqui serão analisados, ocorreram em meio ao maior desenvolvimento e articulação da cena fonográfica independente brasileira dos anos 1980. Tal pano de fundo, estudado por autores como Eduardo Vicente e Márcia Tosta Dias, nos ajuda um pouco a compreender e localizar essa produção cultural piauiense no contexto nacional.¹³⁸

Para Vicente, os anos 1980 marcaram um momento de grande instabilidade para a indústria do disco. A inflação e o desemprego estavam entre os fatores econômicos mais importantes para seus altos e baixos. Pequenas e médias empresas fecharam ou foram absorvidas pelas maiores que também enfrentavam dificuldades. Ele enfatiza que nesse período se intensificou a racionalização capitalista na produção artística, em que os setores de *marketing* e comercial ganharam protagonismo na produção, visando o menor risco e o maior ganho nos lançamentos. Artistas e seus produtores cada vez menos tinham poder de decisão sobre o processo de criação dos LPs. Houve diminuição na estrutura de produção, no investimento, no *cast* artístico, além de uma maior segmentação de mercado a fim de se alcançarem novos consumidores.

Nas brechas desse rearranjo da indústria fonográfica emergiram pequenos empreendedores independentes que absorveram parte do contingente de artistas que ficaram fora do cada vez mais restrito catálogo das grandes gravadoras.¹³⁹ Para Vicente, o marco que deu início a esse período foi o disco *Feito em casa*, de 1977 de Antônio Adolfo, o mesmo que gravaria e arranjaria anos depois, dentro do formato independente, os compactos de Lázaro do Piauí, Alcântara e o LP *Geleia gerou*.

Márcia Tosta Dias a pretexto de analisar a trajetória da produtora/gravadora independente paulista Baratos Afins, propõe reflexões interessantes a respeito desse universo e de como ele foi importante para (a) possibilitar o contato de novos artistas com a produção de fonogramas, (b) ampliar o registro de diferentes gêneros musicais em circulação no mercado; e (c) oferecer para esses sujeitos rudimentos pragmáticos na relação de seus trabalhos com seus consumidores. Nesse estudo, ela pontua duas perspectivas pelas quais essa nova realidade se

¹³⁸ Ver VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – ECA-USP, 2002, e VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. *ArtCultura*, v. 10, n. 16, jan.-jul. 2008, e DIAS, Márcia Tosta. A produção fonográfica da gravadora independente Baratos Afins e o rock dos anos 80. *ArtCultura*, v. 17, n. 31, jul.-dez. 2015.

¹³⁹ Para um maior detalhamento dessas questões ver VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil*, op. cit., esp. parte III, Os anos 80.

guiava. Na primeira delas, os independentes buscavam interagir, colaborar e se integrar às grandes gravadoras. Na segunda, buscavam se posicionar mais criticamente em relação ao sistema, atuando à margem, no *underground*, no qual a Baratos afins foi um dos exemplos significativos.¹⁴⁰ Eduardo Vicente também pontua esses dois posicionamentos na cena independente, citando outros agentes, como a Lira Paulistana, Antônio Adolfo etc.

Os discos *Vai-e-vem das estrelas*, *Geleia gerou*, *Cantares* e *Suíte de terreiro* foram concebidos em meio a esse contexto de reconfiguração da fonografia brasileira, em que as iniciativas independentes funcionavam como laboratórios de experimentos para a grande indústria, que diminuía seus riscos e acabava por cooptar os artistas que alcançavam sucesso de público por meio desse circuito cultural alternativo. Se analisarmos os LPs piauienses sob a ótica comumente relacionada a estudos da indústria fonográfica, muito pouco se teria a dizer, uma vez que esses trabalhos apenas marginalmente com ela se relacionaram. E aqui falo da relação com um circuito já localizado à margem, que foi o independente. Não se pode aplicar ao caso piauiense aquilo que Márcia Tosta Dias chama de “sociologia da música gravada”, que leva em conta na análise os processos simbólicos e materiais que conduzem os artistas aos agentes instituídos e habilitados capazes de registrar e difundir suas obras.¹⁴¹ Como vimos, o registro foi fragmentário, escasso e a difusão, quando muita, se restringiu aos limites do Estado.

Falar dos fonogramas produzidos por essa geração, passando por essa dimensão analítica, só é possível levando em conta o horizonte de expectativas que os poucos discos produzidos nos anos 1980 representaram: o de penetrar nos grandes circuitos do mercado fonográfico e assim lançarem-se para além das fronteiras do Piauí como uma nota a mais a ser tocada no acorde da música nacional. Mas o fato de não terem conseguido tal objetivo, a meu ver, não anulou essas vozes. Ao contrário, elas foram expressões que deram face à música popular brasileira fora de seus espaços consagrados e permitiram outras possibilidades de existir e de representar a canção no Brasil a partir de outra configuração sociocultural, que, na sua busca em se integrar e se visibilizar numa certa vitrine ampliada, criou sua forma própria e possível de ser e estar no mundo.

¹⁴⁰ DIAS, Márcia Tosta. *A produção fonográfica da gravadora independente Baratos Afins e o rock dos anos 80*, *op. cit.*

¹⁴¹ *Idem, ibidem.*

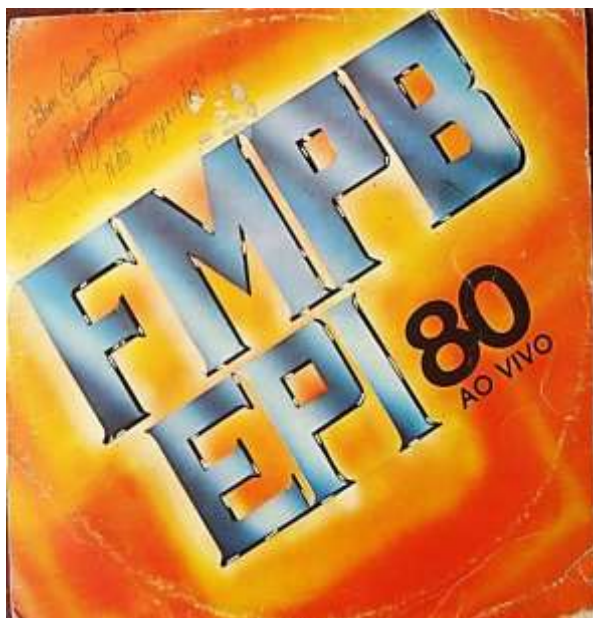


Figura 23 – Capa do FMPBEPI. A imagem foi retirada de CRUZ, Marcelo Silva, *op. cit.*, p. 57.

O LP *FMPBEPI* foi o mais distante a ser produzido dentro do que se pode chamar de circuito independente.¹⁴² Sobre sua gravação, Geraldo Brito informou que fora, “mal gravado. Pegou o equipamento da Secretaria de Comunicação, da Secom. Levou lá pro teatro e gravou. Mandou prensar, acho que em São Paulo”.¹⁴³ Ainda sobre o amadorismo citado por Brito, Cruz Neto acrescentou, “A gravação dele é terrível. Os caras botaram umas palmas lá. Parece que os caras fizeram um *mix*. Pegaram umas partes ao vivo. Mas eu sei que as vozes foram colocadas depois no teatro e

como tinha muitas falhas nas gravações os caras metiam aquelas palmas pra dar uma disfarçada”.¹⁴⁴ Apesar de toda a precariedade na elaboração, ele obteve relativo sucesso local nas rádios, após o sucesso do festival do qual foi resultado, como apontado no segundo capítulo.

O disco possui as 12 melhores canções eleitas pelo I Festival de Música Popular do Estado do Piauí, realizado em 1980. Por ser um disco coletivo, não possuiu um gênero ou uma linha conceitual bem delineada. Entretanto, metade de suas canções trazem mais diretamente em seus ritmos e letras referências às imagens e temas cristalizados sobre o nordeste. A seca e o milagre da chuva para as populações do semiárido foram cantadas, por exemplo, num baião frenético do grupo Varanda, “não deixou planos para o ano que vem /Foi definido para o que convém/ Não aceitou a posição do céu /E foi lavrado o milagre na terra/foi correnteza que aumentou riacho/foi enchente sem se prevenir”.¹⁴⁵ A figura masculina destemida, corajosa e heroica do vaqueiro, outra representação consagrada do sertão nordestino muito comum no interior piauiense¹⁴⁶, emergiu em outro baião, agora de Batista Brasil, “espora o cavalo/vaqueiro

¹⁴² O fonogramas desse disco me foram disponibilizados por Geraldo Brito por meio de arquivos digitais. Não encontrei sua versão física. Suas músicas também podem ser escutadas em <<http://piaucult.com.br/?p=album&id=49>>.

¹⁴³ BRITO, Geraldo Carvalho de, *op. cit.*, 2015.

¹⁴⁴ CRUZ NETO, Joaquim Antônio da, *op. cit.*

¹⁴⁵ “Milagre na terra” (Naeno Rocha), grupo Varanda. LP FMPBEPI, 1980.

¹⁴⁶ Sobre a importância do vaqueiro na formação socioeconômica piauiense e sobre a construção das representações do homem nordestino como “cabra macho”, forte e valente, ver respectivamente BRANDÃO, Tanya Maria Pires. O vaqueiro: símbolo da liberdade e mantenedor da ordem no sertão. In: MONTENEGRO, Antônio Torres *et alii* (orgs.). *História: cultura e sentimento: outras histórias do Brasil*. Recife: Ed. Universitária

segura o gado/que o laço gira em torno da lágrima que Maria deixa sangrar [...] vaqueiro segura esse boi/não deixa fugir não/vaqueiro de meu boi bumba/Maria diz que a vida modestamente vivida/é uma forma de salto pacato de um vaqueiro/cantando um aboio triste ele segue um destino cruento/como quem espanta o perigo nascido desde criança”.¹⁴⁷

Algumas dessas canções também retratavam os conflitos entre uma natureza idealizada, intocada e refúgio idílico contra os males do progresso e da modernidade, com seus vícios urbanos, a agressividade das máquinas e a mesquinhez do dinheiro. É assim que o baião de Rubeni Miranda e Lázaro diz, “Destape bem seu ouvido/ Escute o que eu vou contar/ Se o mundo tá desse jeito/ Garanto que não foi feito pra tá do jeito que tá/ O supremo criador quando fez a obra prima botou tudo no lugar/ O homem é que com a mão pôs dor onde tinha amor/ bomba onde tinha flor /Nasceu pra desarrumar/ Valei-me Nossa Senhora! O mundo tá diferente/ É gente matando gente/ correndo pra ultrapassar/ É o rolo da violência /por cima da inocência/ Não dá nem pra acreditar”.¹⁴⁸

A mitificação do espaço bucólico, que representaria o retorno a uma espécie de “idade do ouro”, que traz em seu discurso a defesa de raízes e tradições, vetores de segurança diante das incertezas do presente muitas vezes doloroso e em constante transformação foi o canto da vencedora do festival, “Quintal de passarinhos”, de George Mendes e Paulo José Cunha,

*Naquele tempo era o sol
Um passarinho escondido na minha mão
Era um quintal de sorrisos
A fruta doce, madura no coração
Naquele tempo era um canto, era uma chuva na terra, era um prazer
Uma centelha, um espanto, um bilhetinho, uma rosa, meu bem querer
Um passarinho voa, voa por outros quintais
E se desfaz nos labirintos da imaginação
Ela só quer de novo um tempo que ficou pra trás
Estende a mão, mas só recolhe um resto de ilusão
Era um vampiro na porta. Uma pontada no peito. Era uma dor
Era um soluço abafado. Um sonho cor do pecado. Era o amor
Naquele tempo era doce
Era uma fruta sorrindo na minha mão
Hoje é quintal esquecido
Um passarinho ferido no coração.¹⁴⁹*

UFPE/ Cuiabá: Ed. Universitária UFMT, 2008, e ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. *Nordestino: uma invenção do falo – uma história do gênero masculino* (Nordeste 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003.

¹⁴⁷ “Vida de vaqueiro” (Batista Brasil). LP FMPBEPI, 1980.

¹⁴⁸ “Desafio” (Lázaro), Rubeni Miranda e Lázaro. LP FMPBEPI, 1980.

¹⁴⁹ “Quintal de passarinhos” (Paulo José Cunha e George Mendes), Solange Leal. LP FMPBEPI, 1980.

Essas canções enfatizaram e romantizaram, de diferentes maneiras, a tradição, o interior rural, um passado perdido em contraposição à modernidade, à cidade e às mudanças de um presente cada vez mais mediatizado pela técnica. Visões de mundo que de alguma maneira se articulam ao que o famoso estudo de Raymond Williams apontou para a realidade inglesa dos séculos XVIII e XIX, ao analisar as transformações nas representações da cidade e do campo, cujas as formulações mais conhecidas associavam o campo a um tempo perdido, de pureza da natureza, bucólico e saudoso. A cidade e as suas modernidades, com suas máquinas e sua velocidade, por sua vez, seriam aquelas realidades que soterrariam as certezas e os referenciais de segurança da tradição.¹⁵⁰

Estas representações de um mundo urbanizado foram encarnadas por aqueles que melhor dialogaram nessa geração com a música internacionalizada, desafinando o coro das entonações regionalistas do LP: Edvaldo Nascimento e Geraldo Brito. Nascimento homenageou o Piauí, sua “terra querida, filha do sol do Equador”¹⁵¹ com o ritmo que ainda hoje é sua marca registrada, o *rock*. Já Brito com seu *reggae* “Carta aérea”, fez alusão às contradições da modernidade, ao caráter destrutivo e construtivo que lhe é inerente¹⁵² ao se referir tanto ao desastre do rompimento da barragem do açude de Orós no Ceará¹⁵³, quanto à possibilidade do encurtamento das distâncias geográficas por meio das máquinas voadoras que integravam o Estado piauiense ao desenvolvimento brasileiro. Desejo de integração esse que perpassou, como vimos, boa parte dos discursos desses artistas. Diz sua letra, “engraçado Arnaldo estive pensando/ou estou baratinado/ou já sei que estou voando/se no Ceará o Orós estourou/as águas viraram manchete/o poeta de lá não esquece o lugar/veio o povo do deus nos acuda/com o sangue do açude de lá/o Piauí piorou, melhorou/e você sabe meu irmão/não precisa que eu revele quando o progresso chegou e meu povo voou nas asas do Caravelle”.¹⁵⁴

Anos mais tarde, na mesma linha de Geraldo Brito e Edvaldo Nascimento, a cantora e compositora Janethe Dias, que não havia participado do *FMPBEPI*, gravou em 1982 no estúdio Rozenblit de Recife o seu compacto simples *Vai-e-vem das estrelas*, que seria distribuído pelo

¹⁵⁰ Ver WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

¹⁵¹ “A filha do sol” (Edvaldo Nascimento), Edvaldo Nascimento. LP *FMPBEPI*, 1980.

¹⁵² Sobre a modernidade como uma força de destruição e construção do mundo ver BERMAN, Marshall, *op. cit.*

¹⁵³ O açude de Orós foi projetado pelo Departamento Nacional de Obras Contra as Secas, Denocs, a fim de perenizar o rio Jaguaribe para o uso em irrigação, piscicultura, turismo e geração de energia. Sobre essa obra e a tragédia de sua barragem ver LEITE, Pedro Sisnando. *A tragédia do Orós: documento histórico*. Fortaleza: Gráfica LCR, 2009.

¹⁵⁴ “Carta aérea” (Geraldo Brito), Laurenice França. LP *FMPBEPI*, 1980.

selo piauiense Sapucaia. Para André Luiz, Dias foi em Teresina “a primeira mulher a assumir esse lado *rock and roll*” [...] fez o primeiro compacto explicitamente *rock* [...] meio *New Wave*. Uma balada e um roquezinho.”¹⁵⁵ No início dos anos 1980, Janethe Dias integrara a banda de Laurenice França, como *backing vocal*, tendo inclusive substituído França, que adoeecera, na seletiva do projeto Torquato Neto de 1981. Fazia participações em *shows* de outros artistas dessa geração, como Geraldo Brito, Cruz Neto etc. Quando a indaguei do porquê não ter realizado nenhuma apresentação somente sua, disse,

*Porque eu sou muito crítica. Até tentei uma vez. Eu observo tanto o (show) dos outros [...] Achei que não tinha bagagem mesmo. Aí nunca fiz. Só participação mesmo. Eu me preocupava muito com a coisa da crítica. A crítica em Teresina era muito cruel. Aí fazer as coisas pra virar chacota ou coisa desse tipo, nunca me atrevi. Mas tu quer saber a verdade? Eu acho que eu não fiz muita coisa depois dessa decisão que eu te falei: o sonho acabou. Então pronto! Vou ficar na minha.*¹⁵⁶

A desilusão a que se referiu a artista ocorreu devido a censura sofrida pelo seu disco por parte da Divisão de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal. Com os discos prontos, iniciada a comercialização e a veiculação nas rádios, Janethe Dias viu todo seu trabalho se perder. Noticiado nos jornais da época¹⁵⁷, o episódio foi assim descrito por ela,

Eu tinha mandado, se eu não me engano... o menino tirou 3 mil cópias... eu fui proibida de tocar. Quase que eu ia presa também [...] fui chamada na Censura Federal. Lá você passava... na época era o (Antônio Sales) Peixe que depois virou meu amigo, o censor. Passei por uma entrevista. O homem querendo porque querendo que eu dissesse que fumava maconha. “Moço, meu cigarro tá bem aqui” e tal. Você passava por uma pressãozinha básica. “E por que essa música? Por que você fez?”. Conclusão: eu fiquei com essa “ruma” de discos, porque a proposta que eu tinha feito para o George (Mendes), ele me ajudaria e eu venderia e restituiria o dinheiro. Não consegui fazer. Eu fiquei muito desgostosa, porque eu não podia rodar o disco em lugar nenhum [...] tu ouviu, né? “tudo que é proibido é bom/ vou me transformando

¹⁵⁵ SOUZA, André Luiz Oliveira Eugênio de, *op. cit.*

¹⁵⁶ ALMEIDA, Janethe Dias de, *op. cit.* Janethe Dias de Almeida Nasceu em Teresina em 15 de abril de 1955. Parte de sua formação musical fora construída em São Paulo nos anos 1970. Passava as férias no Piauí, onde frequentava as famosas reuniões na casa do Doutor Noronha e de Geraldo Brito, dois dos principais núcleos de sociabilidades dos artistas dessa geração. Nos anos 1980 cantou profissionalmente na famosa banda de baile piauiense, Os Cartolas. Além disso, foi produtora cultural e realizou eventos de destaque como o Fenempi (Festival Nordestino de Música Popular do Piauí) e o projeto Chez-arte, que levou ao palco do teatro 4 de Setembro Nana Caymmi, Nara Leão e Fátima Guedes. Janethe Dias ainda continua a fazer *shows* e em 2016 lançou um álbum chamado *Simplemente*.

¹⁵⁷ Ver Censura veta letra do disco “Fruta proibida”. *Jornal da Manhã*, Teresina, 4 ago. 1982, p. 2, e Polícia Federal proíbe música de artista do Piauí. *O Estado*, Teresina, 4 ago. 1982, p. 1, e Música de Janete Dias foi proibida. *O Estado*, Teresina, 4 ago. 1982, p. 4, e Argh! Ela voltou -1. *Jornal da Manhã*, Jornal do Paulo José Cunha, de Brasília, Teresina, 8 ago. 1982, p. 10, e Cantora censurada vai processar o governo. *O Dia*, Teresina, 4 jul. 1985, p. 7.

baseado na Era...” O meu “Era” é tempo. Eles entenderam Era, erva. Eu fui infeliz com o “baseado” e com a “Era” [...] Botaram também como eu incentivando a rebeldia, porque eu digo “mama mia não me atormente”, né? (risos). Aí pronto. Nos jornais saiu tudo [...] Mas aí eu gostei porque quando eu fui receber a letra na Censura Federal aqui... tinha comigo o que? Raul Seixas, que era raulzito, Chico Buarque. Aí eu achei bacana. “Ah bom, pensei que era só eu!” (risos).¹⁵⁸

Apesar do consolo de estar em companhia de grandes nomes da música popular brasileira, entre aqueles que incomodavam a censura brasileira e seus questionáveis critérios de avaliação cultural¹⁵⁹, o ressentimento por parte da compositora perpassou a sua fala sobre esse episódio durante e entrevista. Não era para menos. O investimento e as expectativas criadas em torno desse trabalho foram grandes. Dias recordou que, empolgada com o crescimento do circuito fonográfico independente e com o então recente sucesso dos *shows* de seus colegas na música local, a possibilidade de concretizar um registro fonográfico seria a senha de entrada para uma mudança de nível qualitativo em sua carreira. Sem contar que a compositora, de alguma maneira, parecia seguir no embalo do que no final da década de 1970 Adalberto Paranhos descreveu como “o desembarque de um lote expressivo de mulheres que compõem e cantam”. Continua Paranhos, “a presença delas foi tão marcante que caiu por terra a crença, alimentada pelas gravadoras no começo dos 70, de que cantora não vendia discos”.¹⁶⁰

¹⁵⁸ ALMEIDA, Janethe Dias de, *op. cit.*

¹⁵⁹ Sobre a censura na música popular brasileira e a criação de um estado de vigilância constante contra as possíveis mensagens de subversão política e moral ver NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. v. 24, n. 47, São Paulo, 2004.

¹⁶⁰ PARANHOS, Adalberto. *Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970*, *op. cit.*, p. 4.

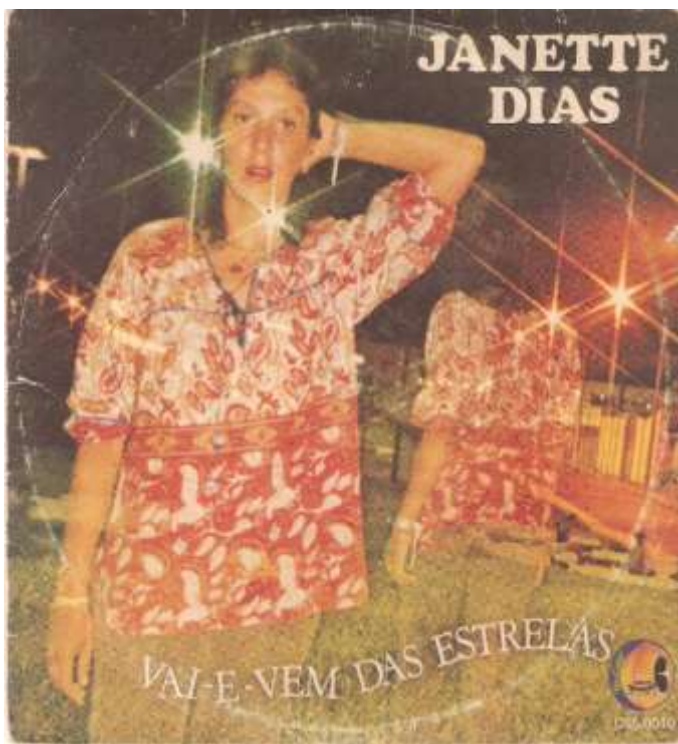


Figura 24 – Capa do compacto de Janethe Dias. Acervo pessoal de Hermano Carvalho Medeiros.

Acompanharam-na no famoso estúdio Rozenblit em Recife, que já gravara Jorge Ben Jor, Silvio Caldas e o lendário *Paêbiru* de Zé Ramalho e Lula Cortes, os músicos piauienses André Luiz na guitarra e Garibaldi Ramos nos teclados. Prefigurando o Brock brasileiro dos 1980, cujos teclados e seus efeitos acentuados ombreavam com os protagonismos sonoros das guitarras, a música censurada, “Fruta proibida”, traz mensagens consagradas do ritmo norte-americano, como o culto à transgressão, ao hedonismo, ao perigo, em suma, uma contestação aos poderes

e valores sociais estabelecidos. Além disso, a letra transmite o desejo de reconhecimento do eu lírico da canção no mercado de bens culturais brasileiro. “Tudo que é proibido é bom/tem um gosto puro e seco de maçã/vou me transformando baseado na Era/meu nome é sucesso/adeus pra quem me espera/mama mia, não me atormente/não me diga o que fazer/nesse mundo louco/o que se vive é pouco/vou aprontar mais na frente/sei o risco que vou correr”.¹⁶¹

A canção que dá título ao compacto, “Vai-e-ven das estrelas” de Márcia Martin¹⁶², foi a que mais se aproximou do *New Wave* pontuado anteriormente por André Luiz, por sua ambiência futurista provocada pelo fundo harmônico do teclado e seu timbre sintetizado. Aliado a isso, uma letra sinestésica, que fala sobre o amanhecer e sua explosão de cores provocada pela luz do sol e sobre a preocupação em vivenciar apenas esse presente e o prazer das sensações que ele desperta. Essa canção posicionava Janethe Dias como uma das representantes por

¹⁶¹ “Fruta proibida” (Janethe Dias), Janethe Dias. Compacto simples Vai-e-ven das estrelas, 1982. O mais curioso é que Rita Lee, de quem Dias era fã, criara anos antes uma música cujo título é quase idêntico à composição da piauiense. Chama-se “Fruto proibido”, do álbum de mesmo nome. A letra também é uma exaltação à transgressão de valores sociais hegemônicos e traz versos como “comer um fruto que é proibido/você não acha irresistível?/nesse fruto está escondido o paraíso, o paraíso”. “Fruto Proibido” (Rita Lee), Rita Lee. LP Fruto Proibido, Som Livre, 1975.

¹⁶¹ ALMEIDA, Janethe Dias de, *op. cit.*

¹⁶² Cantora e compositora baiana que vivia no Piauí à época e chegou a realizar alguns shows na cidade, porém não encontrei mais informações sobre ela, além das contidas em, Cantora baiana tem apresentação amanhã no teatro. *O Estado*, Teresina, 8 jul. 1981, p. 4.

excelência da atualização cancionista teresinense dessa geração de artistas, em sua faceta cosmopolita, ao ter dialogado com o *New wave*¹⁶³, referência então atual da música internacional.¹⁶⁴

Após o revés que sofreu com seu compacto, a compositora anos depois concorreu no I Encontro de Compositores e Intérpretes, festival promovido pelo Projeto Torquato Neto em 1984, que teve como resultado o LP coletivo *Geleia gerou*, gravado e lançado em 1985. Ela contou um pouco dos bastidores de sua participação e revelou uma das faces das lutas de representação que estiveram presentes na promoção do evento e na feitura do disco.

*Eu coloquei um rock. “Meu sonho sempre foi ser artista de cinema/ ter fama em hollywood, Timon e Ipanema/ Andar pela cidade/ toda gritar/ super, super super star”. Eu fui desclassificada. Fiquei sabendo depois disso tudo que tinha sido desclassificada porque rock não é música. Eu invadi o Verdão Lotado, com Baby Consuelo e tudo. Invadi o palco e “vou cantar a música”. Esse foi o meu maior prêmio. Eu não ganhei. Não fui nem classificada porque o preconceito era grande.”*¹⁶⁵

Durvalino Couto Filho abordou em texto essa questão, ainda em sua cruzada heliotropista contra o que considerava uma visão limitada e homogeneizadora da cultura piauiense presente nas instituições do Estado e reverberada em suas produções culturais. Em tom irônico e provocativo criticou o que chamou de “folclorização do tosco”, de exaltação da “rapadura com farinha” e coisas que tais, a propósito de um encontro seu com o Secretário de Cultura do Estado, em que conversaram sobre o LP *Geleia gerou*. Na ocasião, o gestor se queixara da pouca presença de músicas que cantassem as “coisas da terra” no disco. Durvalino Filho retrucou a observação da autoridade no artigo da seguinte maneira,

Me desculpe o Secretário, mas o que significam ‘nossos temas’? A coivara, a pindoba, o financiamento do banco, o piqui, o pilão, a seca e o cai fora? Por que não o amor, a solidão, o nu, a droga, a TV, o circuito integrado, a ditadura, a morte, o bicho no pé, a alegria-alegria, o rock’n roll e os doidos da rua? Por que não? Por que o artista piauiense tem, desde já, temas para ‘trabalhar em cima’? [...] vivamos no mundo, no que ele tem de real. A arte

¹⁶³ Segue trecho da letra, “quando a estrela que no vai-e-vem se modificou/volta pra mim todo brilho do mundo e o seu calor [...]foi um colorido que você não pode imaginar/naquele instante em que o sol raiou/foi uma viagem que você não pode imaginar/é nessa que eu vou ficar”. Ver “Vai-e-vem das estrelas” (Márcia Martin), Janethe Dias. Compacto simples Vai-e-vem das estrelas, 1982.

¹⁶⁴ Tendência do rock surgida na esteira do *punk* no final de 1970, cujo ápice se deu na década de 1980, o *New Wave* ou pós-*punk* abrigava sob seu guarda-chuva desde grupos de *rock* que produziam músicas mais simples com temas inocentes, como as *Go-Gos*, a grupos mais arrojados artisticamente em experimentos musicais, como os *Talking Heads*. Outras expressões conhecidas desse universo foram *The Smiths*, *The Cure*, *The Police*, *A-Ha*, *Duran Duran* etc. Sobre o tema ver ALEXANDRE, Ricardo. Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, esp. Gang 90: perdidos na selva, salvos pela *New Wave*.

¹⁶⁵ ALMEIDA, Janethe Dias de, *op. cit.*

*não foi feita para agradar. Principalmente agradar a quem tem medo da arte. O povo não precisa de falsos representantes. Nada é lei para quem faz cultura.*¹⁶⁶

A implicância do Secretário de Cultura, apesar das palavras de Durvalino Filho, não era sem motivo. Das 12 canções do LP, cujo processo de produção abordei no capítulo 2, apenas cinco tiveram como motivo aquilo que poderia ser enquadrado como “temas da terra” ou regionais. Em “Estrada de carroçal”, por exemplo, o tema bucólico e as imagens idílicas do campo em contraposição ao progresso e à aceleração urbanas retornam mais uma vez aos registros do cancioneiro piauiense, “estrada de carroçal/com cheiro doce no chão/eu levo Deus no meu peito/montado num alazão/só quero uma sanfona/colada no meu coração/teclado de estrela azul/e que só toque baião [...]o rádio de pilha no ouvido/dizendo que vai chover/e eu morrendo de rir/cansado de já saber [...]lá se vai o automóvel/em alta velocidade/não sei se matando o campo/ou se trazendo a cidade”.¹⁶⁷

Os três xotes do disco trataram de temas como amor e o desejo sob perspectivas diferentes. Seja no lirismo que canta a esperança e o sonho de concretizar uma paixão não correspondida, presente em “Toda a rosa sabe-se a cor”¹⁶⁸, ou na dança que desperta a lascívia do “eu” lírico da canção em “Segredos do prazer”¹⁶⁹. A música de Cruz Neto foi a que melhor articulou em sua poética, o tema do amor e da paixão às metáforas que remetem ao universo sertanejo, como referências às imagens da natureza e às manifestações populares da cultura nordestina. Sua letra diz, “eu não sou cantador de feira/de gaiola ou de forró/não sou doce como açúcar/nem amargo de jiló/se eu fosse um passarinho/ e soubesse avoar/eu faria o meu ninho/na sombra do teu olhar/é de azul reluzente/apedra do meu anel/quando brilha nos teus olhos/lembra um pedaço do céu”.¹⁷⁰

No outro espectro do disco estão as canções mais ligadas ao universo urbano e moderno, defendido acima por Durvalino Filho. Ele, inclusive, autor de uma de suas músicas em parceria com Geraldo Brito, um samba canção intitulado “Zeus”. Nele, ao versejar sobre os dissabores

¹⁶⁶ Ver COUTO FILHO, Durvalino. Bababá caixa de fósforo. *Jornal da Manhã*, Teresina, 22 out. 1985, p. 8.

¹⁶⁷ “Estrada de carroçal” (Climério Ferreira e Júlio Medeiros), Rosinha. LP Geleia gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

¹⁶⁸ “Toda a rosa sabe-se a cor” (Abraão Lincoln), Solange Leal. LP Geleia gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

¹⁶⁹ “Segredos do prazer” (Raimundo Alcântara), Raimundo Alcântara. LP Geleia gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

¹⁷⁰ “Repente” (Joaquim Antônio da Cruz Neto), Mira. LP Geleia gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985. A quinta música que pode ser enquadrada nesse universo regionalista chama-se “Meu frevo” e, como diz o nome, foi executada nesse ritmo pernambucano.

de um relacionamento e as desventuras dessa relação, vista pelo “VT da retina”, em que o sujeito da canção se colocava como um “vilão” de filme de cinema, recorre às imagens de um mundo urbano, mediatizado pela técnica para simbolizar os caminhos e descaminhos do amor.¹⁷¹ Realidade bem diferente dos fonogramas ligados aos referentes regionais ou nordestinos acima analisados que, como vimos, privilegiavam em suas construções poéticas imagens referentes ao campo e à natureza nas analogias e metáforas de suas letras.

Noutra canção de amor, Edvaldo Nascimento e Medeiros musicalizaram o poeta e crítico literário piauiense Mário Faustino.¹⁷² Num *reggae-rock* Nascimento cantou o poema “O mundo que venci deu-me um amor”. O texto retrata esse sentimento como uma força indomável, causadora de dores e delícias, prêmio àqueles que com coragem assumem relações proibidas e carregadas de preconceitos,

*O mundo que venci deu-me um amor
Um troféu perigoso
Este cavalo carregado de infantes coraçados
O mundo que venci deu-me um amor
Alado galopando em céus irados
Por cima de qualquer muro de credo
Por cima de qualquer fosso de sexo
O mundo que venci deu-me um amor
Amor feito de insulto e pranto e riso
Amor que galga o cume ao paraíso
Amor que acha as portas do inferno
Amor que dorme e treme e torna contra mim
E me devora me ruma em cantos de vitória.*¹⁷³

Da mesma lavra internacionalizada, o *rock* em forma de balada, “Pedra do sal”, da parnaibana Zezé Fonteles, interpretada por sua irmã Ana Fonteles, é uma bela música que parece ser uma homenagem à praia de mesmo nome, localizada na maior cidade litorânea piauiense, Parnaíba. Espaço que aparece como uma lembrança afetiva na canção. Um lugar de memória e renovação do espírito. A natureza e a vida aparecem como devir que permite olhar a existência sempre com novos olhos,

*Quanta saudade eu tenho de lá
Sinto na pele o calor do sol
Trago na boca o sabor do sal*

¹⁷¹ “Zeus” (Durvalino Filho e Geraldo Brito), Anna Miranda. LP Geleia gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

¹⁷² Um estudo biográfico sobre Mário Faustino pode ser conferido em CHAVES, Lília Silvestre. Mário Faustino: a biografia de um poeta. *Em Tese*, v. 9, Belo Horizonte, dez. 2005.

¹⁷³ “O mundo que venci deu-me um amor” (Mário Faustino, Edvaldo Nascimento e Medeiros), Edvaldo Nascimento. LP Geleia gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

*E as carícias das ondas do mar
A água com sua língua molhada
Lambendo os meus pés descalços
E os peixes no seu encalço
Lança pra terra breve olhar
Sal e sol sentir o sabor da vida
Que palpita nas águas calmas claras
Paraíso de sol
Céu e mar
Voar nas asas do vento
Sem saber que o tempo lento passa
Tudo varre
Como a vida vai
Terra do sol, pedra do sal
Faixa de mar, limite do céu
Coberto com véu, a salvo do mar.¹⁷⁴*

As outras faixas do LP variaram em seus ritmos – sambas, *blues* e *funk* – e trataram de temas diversos, tais como: o ato de compor canções, atitudes sobre como bem viver e claro, o amor.¹⁷⁵ Vale destacar também a sonoridade do *Geleia gerou*. Tanto a gravação por músicos profissionais de estúdio, que garantiu a execução uniforme dos fonogramas, quanto a instrumentação do disco, carregada de pianos elétricos em todas as composições, foram os poucos elementos que deram uma linha de coesão a esse disco coletivo e fragmentário. No entanto, os dois polos culturais mais perceptíveis que emprenhavam a canção piauiense mantiveram-se nessa produção. O regional e o globalizado, vetores com os quais os diferente sujeitos se guiavam em suas lutas de representação nas artes musicais piauienses desse período.

¹⁷⁴ “Pedra do sal” (Zezé Fonteles e Felipe Cordeiro), Ana Fonteles. LP *Geleia gerou*, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

¹⁷⁵ Ver respectivamente “Mágica Serpente” (Paulo José Cunha e Geraldo Brito), Anna Miranda. LP *Geleia gerou*, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985, e “Consequência” (Pierre Baiano e Ronaldo Bringel), Ronaldo Bringel. LP *Geleia gerou*, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985, e “Desejo” (Magno Aurélio e Abrão Lincoln), Ronaldo Bringel. LP *Geleia gerou*, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985, “Nós” (Garibaldi Ramos), Ronaldo Bringel e Rosa Lobo. LP *Geleia gerou*, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.



Figura 25 – Capa LP *Suíte de terreiro*. Da esquerda para direita temos a imagem de Paulo Aquino, Netinho da Flauta, Nonato Monte e Aurélio Melo. Acervo pessoal Hermano Carvalho Medeiros.

O grupo que melhor representou o que se pode chamar de vertente regionalista na música piauiense não participou do *Geleia Gerou*. Refiro-me ao Candeia. Por essa época, o conjunto estava concentrado na produção daquele que seria o único álbum de um artista dessa geração. Gravado em 1986, o *Suíte de terreiro* era resultado de um *show* homônimo que estreara no final de 1984 e, segundo a imprensa da época, foi “uma das melhores produções de *show* musical já havida em Teresina, uma junção de música e teatro, resultando em um espetáculo maravilhoso”.¹⁷⁶ Ramsés Ramos, um dos

críticos musicais da época, assim se referiu ao trabalho, “o grupo Candeia nos apresenta desta vez mais uma prova de que a cultura popular é riquíssima e pode ser aproveitada pelos compositores modernos como fonte de inspiração”.¹⁷⁷ André Luiz, com a abordagem que lhe era peculiar, apontou o que via como virtudes e limites do disco e o definiu como um trabalho maduro, de um grupo sempre em busca de uma linguagem musical própria.¹⁷⁸ A cantora e compositora Janethe Dias também escreveu crítica sobre o LP, na qual expôs um pouco da trajetória do Candeia. Disse ela, “hoje, já não se assemelha ao Quinteto Violado. *Suíte de Terreiro* tem de tudo, xote, baião, guaranha e afoxé”.¹⁷⁹

O próprio título do disco buscava sintetizar essa ideia. Em seu encarte interno aparece um pequeno texto de Zé Rodrigues – que apesar de à época não integrar mais o grupo, assinava também o LP – no qual escreveu, “no barroco, uma Suíte era uma peça instrumental formada por vários movimentos de dança. Porém, neste trabalho, o termo Suíte é usado com uma nova concepção, isto é, representando não só as variações de andamentos e ritmos, mas cada canção

¹⁷⁶ Candeia encerra hoje apresentações. *Jornal da Manhã*, Teresina, 6 dez. 1984, p. 7.

¹⁷⁷ RAMOS, Ramsés. Candeia com Suíte de Terreiro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 2 dez. 1984, p. 8.

¹⁷⁸ LUIZ, André. Uma suíte cristalina. *O Estado*, Teresina, 17 e 18 maio. 1987, p. 7.

¹⁷⁹ DIAS, Janethe. Candeia, uma luz na música piauiense. *Cadernos de Teresina*, n. 2, Teresina, ago. 1987, p. 26.

como se fora parte (movimento) de um todo (a própria Suíte)”.¹⁸⁰ A produção foi resultado de uma intensa pesquisa de ritmos e temas folclóricos acumulados pelo grupo ao longo de sua trajetória, das viagens que faziam à diferentes cidades, onde além de se apresentarem, colhiam informações locais sobre suas manifestações culturais a fim de integrá-las em seu processo de criação artística.



Figura 26- Contracapa LP *Suíte de terreiro*. Acervo pessoal Hermano Carvalho Medeiros.

Segundo Paulo Aquino, contrabaixista do grupo, apesar do LP levar o nome do *show*, ele não era a sua reprodução fiel e algumas de suas músicas já faziam parte do repertório do Candeia, como a música que abre o disco, considerada para muitos um hino informal da capital piauiense. Quinta colocada no FMPBEPI e presente naquele LP, “Teresina” apareceu regravada profissionalmente no *Suíte de terreiro*. É uma exaltação da cidade, de sua geografia urbana e natural, citando o mercado do troca-troca, o calor tropical e os rios Parnaíba e Poti. A letra metaforiza Teresina como uma bela mulher a quem o eu

lírico da canção promete a fidelidade de seu amor nos versos finais, “ai troca, quem troca, destroca/minha Teresina não troco jamais”.¹⁸¹

A capital piauiense aparece com um dos temas centrais do LP e a partir dela são construídas parte da narrativa do disco. Em “Patativa”, novamente suas imagens urbanas, de sua fauna e geografia surgem para construir representações sensíveis do cotidiano popular teresinense e suas práticas, de suas figuras folclóricas, oferecendo um olhar de pertencimento identitário para com a cidade,

*Não sei se é por princípio
Ou se por meio ou por fim
Eu só sei que o Parnaíba
Ao invés do correr pro mar
Vive correndo pra mim
A patativa quando canta a gente chora, menina
Não se demora e vem ferir meu coração*

¹⁸⁰ RODRIGUES, José. *Suíte de Terreiro*. In: LP *Suíte de terreiro*, 1986.

¹⁸¹ “Teresina” (Aurélio Melo e Zé Rodrigues), Aurélio Melo e Zé Rodrigues. LP *Suíte de terreiro*, 1986.

*O Chico Preto quando chora a gente canta, menina
Não se levanta e fere mais meu coração
Da ponte velha não se vê nem um açude
Só lembro de Manelão vestido de Robin Hood
Vindo salvar a mocinha da fingida cachoeira
Se afogando no arco-íris das roupas das lavadeiras.*¹⁸²

Essas imagens de uma Teresina num espaço entre o urbano e o rural, nas quais as histórias de lendas fantásticas povoavam o imaginário de sua população também aparecem em “Num-se-pode”, já analisada no segundo capítulo.¹⁸³ O folclore é novamente cantado em outra lenda piauiense que fala do amor proibido entre os índios Zabelê e Metara. Mortos pelo ciúmes de Mandahu, ambos são transformados por Tupã em aves que entoavam um canto triste nas noites da floresta.¹⁸⁴ Já o universo da natureza, da força que ela exerce sobre os homens, é representado pelo encanto da lua, seja no afoxé “Guerreira” – “Lua bonita és uma sereia/na clareia a imensidão do mar/na rua dela faço a serenata/por trás das matas clara lua cheia”¹⁸⁵ –, seja na proteção e coragem que ela inspira, representada na figura de seu “querido filho Jorge”. “Lua claramente irradia a gente/de raio vital/imortaliza o filho do bem/contra o mal/com esse teu brilho tal”.¹⁸⁶

A ênfase num regionalismo pautado na tradição popular e folclórica do Candeia¹⁸⁷ diferiu do discurso engajado do romantismo revolucionário brasileiro dos anos 1960, que buscava nas manifestações culturais do povo o substrato para seu discurso de emancipação política, cultural e social¹⁸⁸ que emprenhava a canção de protesto daqueles anos.¹⁸⁹ A produção do Candeia mostrou-se, a meu ver, muito mais herdeira de uma concepção musical anterior, defendida entre os anos 1920 e 1930 por autores como Mario de Andrade e Renato de Almeida que refletiam sobre a identidade musical brasileira como uma síntese de elementos oriundos dos materiais folclóricos populares em conexão com uma linguagem musical tradicional, de

¹⁸² “Patativa” (Netinho da Flauta e Climério Ferreira), Netinho da Flauta. LP *Suíte de terreiro*, 1986.

¹⁸³ “Num-se-pode” (Zé Rodrigues e Rubeni Miranda), Aurélio Melo. LP *Suíte de terreiro*, 1986.

¹⁸⁴ “Zabelê” (Aurélio Melo e Zé Rodrigues), Paulo Aquino. LP *Suíte de terreiro*, 1986.

¹⁸⁵ “Guerreira” (Aurélio Melo e Zé Rodrigues), Aurélio Melo. LP *Suíte de terreiro*, 1986.

¹⁸⁶ “Lua Lua” (Aurélio Melo e Zé Rodrigues), Aurélio Melo. LP *Suíte de terreiro*, 1986.

¹⁸⁷ Ênfase reforçada na capa interna do disco em formulações como, “nossa SUÍTE DE TERREIRO foi feita de maneira consciente, com o objetivo de preservar o nosso folclore (principalmente lendas e mitos) utilizando uma linguagem lítero-musical, como se percebe na letra de cada canção e na rítmica de cada mélica, de forma criativa e universalista, porém, fiel as nossas raízes”. RODRIGUES, José. *Suíte de terreiro*, *op. cit.*

¹⁸⁸ Sobre o conceito de romantismo revolucionário na cultura brasileira ver RIDENTI, Marcelo, *op. cit.* Outra perspectiva do engajamento político na música popular brasileira pode ser visto em MORAES, Cleodir da Conceição. *op. cit.*, esp. cap. 3 Entre o local e o nacional: a “visão amazônica” na canção engajada.

¹⁸⁹ Sobre a canção de protesto na música brasileira ver CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

base europeia. Dessa conjugação nasceria uma brasilidade sonora universal, livre dos modismos internacionais da música massificada.¹⁹⁰ O Candeia parecia seguir por essas trilhas em suas produções, ancorado nos temas e ritmos folclóricos nordestinos a fim de “resgatar” aquilo que eles acreditavam ser a genuína identidade dessa região e, mais especificamente, do Piauí.

Um dos aspectos importantes do LP esteve no fato de todas as etapas de sua produção – direção musical, arranjos, execução instrumental, mixagem etc. – serem realizadas pelos integrantes do grupo. Nesse sentido, esse é um trabalho em que se pode observar com maior riqueza de detalhes a construção artística, conceitual e sonora de um artista piauiense. Pode-se analisar mais precisamente os caracteres que delinearam suas formas estéticas e ideológicas. O Candeia foi, portanto, a única expressão artística que deixou um registro completo, acabado e não disperso que permite adentrar um pouco mais a fundo suas criações musicais, em suas visões e divisões de mundo que se constituíram numa das facetas mais significativas da canção popular piauiense.

A outra produção dessa geração, o LP coletivo *Cantares*, diferentemente do *Suíte de terreiro* e assim como o *Geleia Gerou*, teve sua direção musical realizada pelo músico Luisão Paiva e foi todo gravado por músicos de estúdio, como demonstrado no capítulo 2. Nesse disco, diferentemente do trabalho do Candeia, a definição das músicas seguiu uma orientação em que se buscou composições mais “universalizadas”, ou seja, que representassem a faceta cosmopolita da canção piauiense. Tal direcionamento provocou um episódio que retratou bem a problemática da representação cultural relacionados aos vetores da modernidade e da tradição. O caso ocorreu com a música “Coração noturno”, de Cruz Neto. Um *blues* transformado em baião. Luisão Paiva, ao perceber que o disco não continha nenhuma gravação “nordestina” resolveu fazer uma releitura na música de Cruz Neto, que assim me relatou o episódio, “aí o Luizão Paiva fez aquele arranjo. Eu esculhambei com aquele Luisão Paiva que hoje é meu grande amigo. Depois ele disse assim pra mim, ‘Cruz eu sei que tu ficou puto comigo, mas cara, o disco tava todo igual. Porra, um disco do nordeste só com *blues*, com *jazz*? E eu achei que a única música mais parecida que eu podia fazer um baião, um xote era a tua’. Era tipo um *blues*. Eu fiquei com muita raiva (risos)”.¹⁹¹

¹⁹⁰ Sobre algumas das ideias de Mário de Andrade e Renato de Almeida na música popular ver CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas Interpretações (1926-80)*. *Anais XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História*, Rio de Janeiro, 1991, e GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: “discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013, esp. O disco e a música popular no Brasil.

¹⁹¹ CRUZ NETO, Joaquim Antônio da, *op. cit.*

Por outro lado, curiosamente nesse mesmo disco, o grupo conhecido por seu regionalismo, o Candeia, gravou uma canção distante dos gêneros pelos quais ficou conhecido. Um *blues* marcado por coros melódicos, “Encontros”, flerta com o *pop* e com o *jazz*, mantendo, no entanto, as linhas de flautas doces, marca registrada do grupo. A letra apesar de não ser de nenhum dos integrantes do Candeia, mantém de alguma maneira conexão com as suas temáticas, ao tratar do amor a partir de metáforas que evocam imagens da natureza. “Nosso amor é um encontro/de vagalumes na noite/alumiando veredas/feitas por bicho e gente/é como se fosse o tempo/varrendo o mal pra lonjuras/juntando as águas da fonte/pra lavar nossa amargura/nosso amor é como um bando de aves na primavera/inaugurando manhãs/abrindo uma nova Era/movendo ventos e nuvens/abrindo os braços na espera”.¹⁹²

Diferentemente do *FMPBEPI*, cujas canções predominantes foram as de cunho mais regionalistas, esse disco acentuou mais do que o *Geleia gerou* a faceta internacionalizada da canção piauiense. Além de “Coração noturno”, apenas mais uma música fazia alguma referência ao universo regional, do canto das coisas da terra. Em “Rio Parnaíba, Velho Monge” a exaltação romântica do maior rio completamente nordestino aparece num samba acompanhado de *cellos* executados por Jacques Morelenbaum. Diz alguns de seus versos, “vem nadando ô ô/navegando/o peixe voa e salta na canoa/vai levando ô ô/enxaguando/na pedra grande/a lavadeira ganha a vida numa boa/nesses versos vou dizer/toda fartura/que do nosso Parnaíba vem”.¹⁹³

Já o samba de Janethe Dias seguiu outros caminhos em seus arranjos. Com um solo distorcido de guitarra em sua introdução, bem ao estilo roqueiro da compositora, a música “Esse Brasil” canta a esperança de dias melhores para o país.¹⁹⁴ Ainda na esteira do *rock*, “Bibiana”, de Edvaldo Nascimento e Nonato Medeiros entoa o desencanto com o mundo, onde o único motivo para se estar nele era “ver Bibiana, minha luz”.¹⁹⁵ Já em “Rock nas estrelas”, de Geraldo Brito e Arimatan Martins, o canto descreve um rol de imagens e situações do cotidiano urbano que, ao contrário de muitas das canções regionalistas anteriormente analisadas – que veem a realidade moderna das cidades como um signo negativo e diluidor da pureza das tradições

¹⁹² “Encontros” (William de Melo Soares e Aurélio Melo), Paulo Aquino e grupo Candeia. LP Cantares, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, 1987.

¹⁹³ “Rio Parnaíba, Velho Monge” (Magno Aurélio e Peinha do Cavaco), Zezé Fonteles. LP Cantares, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, 1987.

¹⁹⁴ “Esse Brasil” (Janethe Dias), Janethe Dias. LP Cantares, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, 1987.

¹⁹⁵ “Bibiana” (Edvaldo Nascimento e Nonato Medeiros), Edvaldo Nascimento. LP Cantares, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, 1987.

assentadas num passado idílico –, exalta justamente a existência fragmentária do mundo mediado pelas tecnologias de informação e comunicação,

*O meu coração deseja
O que os olhos não veem
Passa de tudo na viagem via imagem
Telas de cinema e TV
Os carros só andam com gás na reserva
A paz que me agarro amarro
A natureza preserva
Há pedras que rolam
Há pedras que ficam no mesmo lugar
Há rock nas estrelas
Há estrelas no mar
No amor andam altas OTNs
Gosto do caos e da ordem do som
Das FMs
Na vida só quero a nata
Da fina flor do desejo
Tudo de primeira
Tudo na meta certa
O que é som dura a vida inteira¹⁹⁶*

“Boulevard Serafim”, “Encanto” e “Agatha”, canções marcadas por metais como sax tenor, flugelhorn e sax soprano reforçam a ambiência jazzística desses *blues* e completam os contornos dos diálogos com os referentes internacionais norte-americanos da canção piauiense presentes neste LP. “Balakubana” de Naeno Rocha se integra nesse rol, mas a interlocução da música foi com os ritmos caribenhos, pontuada nos seguintes versos, “Balakubana/menina teu beijo me engana/tem gosto de cana caiana/ das praias de lá [...] /é demais/teu beijo tem mais doçura/que a cana que nasce em Cuba/nos canaviais”.¹⁹⁷ Além dessas, há uma regravação de “Veleiro”, composição de Edu Lobo e Torquato Neto, uma homenagem ao poeta piauiense, que dava nome ao projeto financiador do disco.

Mais do que fazer uma análise pormenorizada desse conjunto de trabalhos, o que me interessou neste tópico foi evidenciar em que medida alguns desses fonogramas reproduziram as representações dos embates culturais narrados ao longo do trabalho, ou seja, pontuar como essas canções deram a ver esses dois polos, o regional-nacional e o estrangeiro, em que a moderna canção piauiense tomava como balizas para suas produções artísticas.

¹⁹⁶ “Rock nas estrelas” (Arimatan Martins e Geraldo Brito), Geraldo Brito. LP Cantares, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, 1987.

¹⁹⁷ “Balakubana” (Naeno Rocha), Solange Leal. LP Cantares, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, 1987.

No entanto, os artistas e suas criações não podem ser enquadrados fixamente nessas representações, que delas se apropriavam como faróis com os quais se orientavam estética e ideologicamente, mas não de forma estanque. Muitos deles dialogaram com ambos referentes, como no caso da canção “Encontros” do grupo Candeia que está mais próxima do *pop* do que do regionalismo que marcou a trajetória do conjunto. Ou no caso de Cruz Neto que para o LP *Geleia gerou* compôs o xote “Repente” e, em seguida, para o *Cantares* apresentou um *blues* que fora descaracterizado em outro xote pelo fato do diretor musical acreditar que num disco do nordeste não deveria faltar uma música “típica” da região. Caso que mostra bem como as imagens cristalizadas sobre o nordeste muitas vezes (quase sempre) não correspondem com aquilo que nele acontece. E a história que aqui se contou representou bem isso.

A música popular produzida por essa geração foi forjada por essas lutas de representação que, como dito anteriormente, antes de serem processos desintegradores de suas identidades, foram os movimentos mesmos que instituíram os seus sujeitos. Os discos e os fonogramas aqui analisados foram as últimas peças do mosaico que montei para falar dessa história. Parte dos discursos que consagraram e permitiram se pensar e falar numa moderna canção popular piauiense.

Considerações finais – “O show já terminou? Por que calar se o canto é um pedaço de mim?”

A primeira pergunta que encabeça o título dessas considerações finais foi lançada por Geraldo Brito numa espécie de balanço sobre a sua geração. Chamava a atenção para a necessidade de se superar tanto os problemas estruturais que acompanharam a trajetória até então vivida por ela – a precariedade de estrutura física e material das apresentações – quanto para questões mais pontuais daquele momento – a ausência de novos espetáculos e a estagnação criativa que ele atribuía a parte daqueles artistas. Mas o ponto que destaco em seu texto falou da necessidade de se conquistar uma audiência mais nova, ligada ao crescente protagonismo que o *rock* alcançara no mercado cultural brasileiro. “Talvez pudéssemos arrebatrar uma faixa do público jovem que havíamos namorado no final da década de 70 pro início da de 80 e que perdemos. Todos sabem da irreverência e vitalidade do *rock and roll*, mas devemos trazer essa energizante plateia até nós. Mostrá-los a importância de outros ritmos, outros sons. ‘Há várias maneiras de se fazer música. Prefiro todas’, já dizia alguém alguns anos atrás”.¹ A fala de Geraldo Brito colocava a si e sua turma como uma “velha guarda” da música popular piauiense, como aqueles que já haviam aberto e sedimentado seus caminhos e que agora tinham algo a ensinar aos que estavam vindo depois.

Com o crescimento urbano e demográfico de Teresina para a zona leste na década de 1980, novos sujeitos e espaços surgiram para a música popular. O Theatro 4 de Setembro deixou de ser um palco privilegiado e o aparecimento de outras casas de entretenimento davam novas possibilidades para atuação dos artistas. Alguns bares assumiram esse protagonismo e pela natureza de suas sociabilidades transformaram os formatos das apresentações. Os espetáculos no teatro, que requeriam uma atitude mais concentrada do público, cederam terreno a *shows* musicais mais descontraídos nos quais as mesas de bares, regadas a cervejas e tira-gostos, tinham em seu centro muita filosofia ética e paquera. O lugar lendário que representou essa mudança de paradigma foi o bar Nós & Elis.²

¹ BRITO, Geraldo. O show já terminou? *Jornal da Manhã*, Teresina, 10 out. 1986, p. 8.

² Um estudo sobre o bar Nós & Elis e sua época pode ser visto em SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. *Praticando espaços, entre acordes, letras e máscaras: história, memória e sociabilidades em espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990*. Tese (Doutorado em História) – UFPE, Recife, 2016, e MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Acordes na cidade, op. cit.*, esp. *Shows, festivais e lugares: um olhar sobre os espaços musicais em Teresina*, e OEIRAS, Joca (org.). *No Nós & Elis a gente era feliz e sabia*. Teresina: Gráfica Halley, 2010.

Surgia também uma juventude renovada pelo *rock*, que passou a reivindicar seu quinhão na cultura piauiense, produzindo cada vez mais seus eventos, suas visões e divisões de mundo, encontrando na música um meio privilegiado para elaborar seus discursos sobre a realidade local, nacional e mundial. Esses novos sujeitos reconheciam os artistas da moderna canção popular como uma geração anterior a sua, como uma referência com a qual poderiam se mirar ou se contrapor. Era a vez de Wagark, Vênus, Avalon, Megahertz, SNI, Fator RH, Noigrandes, Grito absurdo, Flor de opus, Bat blues band etc. rivalizarem com os nomes consagrados da música piauiense, sem por isso deixar de reconhecê-los como tais.³ De meados dos anos 1980 em diante surge uma nova leva musical que vai dinamizar a música em Teresina. O *rock* invadiu não a praia, mas as “coroas”⁴ do rio Parnaíba.

Daí porque a indagação de Geraldo Brito que abre essa conclusão remeter, para mim, à sensação de um fim de ciclo. Essa nova configuração que emergia não significou, no entanto, que os artistas da moderna canção popular deixaram de produzir seus trabalhos. Significava apenas que a música ganhava novos ares com novas práticas, ampliando seu arco de possibilidades culturais. Tal como a bossa nova que teve seu epitáfio, enquanto movimento, no início da chamada Era dos festivais, não deixando, por outro lado, de influenciar a música brasileira até os dias de hoje, a moderna canção popular piauiense, resguardadas as devidas proporções, também seguiu sendo uma referência para as novas gerações. Muitos de seus compositores, por exemplo, apareceram recentemente revisitados em regravações de algumas de suas canções clássicas ou homenageados em espetáculos musicais por artistas mais jovens.⁵

³ Sobre essa nova leva de artistas ver MEDEIROS, Hermano Carvalho e NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. Mapeando os fazeres musicais: pluralidade sonora no cenário musical teresinense nos anos 1980, *op. cit.*

⁴ “Coroa” é o nome dado aos vários bancos de areia que se formam nos leitos dos rios Parnaíba e Poti. Teresina se localiza entre as margens desses rios. Nas décadas de 1970-1980, essas formações eram comumente apropriadas como “praias” de água doce pelos teresinenses. Espaços de lazer onde se montavam barracas para venda de comidas e bebidas. O *Rock no Velho Monge* (*Velho Monge* é um dos epítetos dado ao rio Parnaíba) realizado nas coroas do rio Parnaíba de meados dos anos 1980 em diante foi um de festival que reuniu várias bandas de *rock* que surgiram na época. A música *Voleybar* de Edvaldo Nascimento é uma homenagem ao famoso bar localizado nessas coroas, onde aconteceram as edições do evento. Segue a letra da canção, “Vôlei, Vôlei Bar/ Rock, pelada, coroas do Parnaíba/ Nonatim tira foto, Piauí, peixe frito e outra coisas mais/ Pôr-do-sol, o sorriso, menina flor da paisagem/ Piedade oferece rabo-de-tatu gostoso/ Sorriso e farra/ Vida efêmera/ Eterna areia”. Sobre as coroas como área de lazer e música ver Desafio ao governo: teresinenses na “praia”. *O Dia*, Teresina, 28 ago. 1971. Caderno de domingo, p.1, e Desafio ao governo: praia, doce praia! *O Dia*, Teresina, 19 set. 1971. Caderno de Domingo, p.1, e Teresina oferece várias opções de lazer. *O Dia*, Teresina, 5 e 6 ago. 1984, p. 5, e Show de rock na “coroa” do Parnaíba. *O Dia*, Teresina, 25 jul. 1985, p. 7, e OSÓRIO JR. Hoje tem rock no Velho Monge. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 28 ago. 1989, p.9. A música de Edvaldo Nascimento está presente no CD *Rock30* em lançado em homenagem aos 30 anos de carreira do artista.

⁵ A banda Batuque elétrico e o cantor e compositor Roraima são exemplos de artistas que regravam músicas de Aurélio Melo, Zé Rodrigues, Edvaldo Nascimento e Naeno. Em 2018, o *show Sol e Lua do Piauí* de Soraya Castelo Branco e Luana Campos contou em seu repertório com compositores como George Mendes, Paulo José Cunha,

Esses sujeitos, inventores de uma canção piauiense, produziram um tipo de arte que pode ser sintetizada no seguinte verso da canção “Canto amordaçado”, interpretada por Cruz Neto no seu *show Tudo*, “por que calar, se o canto é um pedaço de mim?”⁶ Instrumento cultural utilizado nas mais variadas esferas da política, o canto/canção foi tomado por esses indivíduos como ferramenta de expressão por meio da qual as diferentes questões da realidade brasileira puderam ser discutidas em suas dimensões institucionais, comportamentais e identitárias. Instituíram um modo de fazer música que a tornou um objeto cultural reconhecível socialmente e também passaram a assumir localmente a mesma identidade de intelectual e/ou de “formador de opinião” que os compositores consagrados da MPB passaram a gozar em âmbito nacional a partir de meados dos anos 1960 em diante. Cruz Neto, Geraldo Brito, Aurélio Melo, Edvaldo Nascimento, Durvalino Couto Filho, José Rodrigues, George Mendes, Naeno Rocha, Rubens Lima, Pierre Baiano, Edmar Oliveira, Laurenice França, Rubens Gordinho, Paulo José Cunha, Janethe Dias, Anna Miranda, Viriato Campelo, Ramsés Ramos, André Luiz, entre outros, encarnaram não só o papel de músicos intérpretes e compositores, mas também de pensadores da cultura, responsáveis pelas notas que compuseram os acordes do coro de vozes da moderna canção popular piauiense.

Durvalino Filho e Aurélio Melo. No mesmo ano, os intérpretes Moisés Chaves e Bia Magalhães estrearam o *show Cancioneiro do Piauí*, no qual também prestavam homenagens a alguns dos compositores da geração aqui analisada. Sem contar a gravação do CD *Nortristeresina*, analisado no primeiro capítulo.

⁶ “Tudo”, de Cruz Neto. *O Estado*, Teresina, 19 dez. 1979, p. 4.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras Artes*. São Paulo: Cortez, 2006.
- _____. *Nordestino: uma invenção do falo – uma história do gênero masculino (Nordeste 1920/1940)*. Maceió: Edições Catavento, 2003.
- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.
- ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coords). *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: Editora FGV, 2005.
- Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras. Itaú Cultural, 2005.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. *Os últimos dias de paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivido da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Múltiplas e singulares: história e memória de estudantes em Teresina (1930-1970)*. Teresina: Edufpi, 2012.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção de tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da história*. Coimbra: Almedina, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 2012.
- _____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

- _____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Algés: Difel, 2002.
- COUTO FILHO, Durvalino. *Os caçadores de prosódias*. Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1994.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- GIRON, Luis Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte*. São Paulo: Edusp, 2004.
- GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: “discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- JENKINS, Keith. *A história refigurada*. São Paulo: Contexto, 2014.
- _____. *A história repensada*. São Paulo: Contexto, 2013.
- KOSSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- LEITE, Pedro Sisnando. *A tragédia do Orós: documento histórico*. Fortaleza: Gráfica LCR, 2009.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MONTEIRO, André. *Ruptura do Escorpião: Ensaio sobre Torquato Neto e o Mito da Marginalidade*. São Paulo: Cone Sul, 2000.
- MORAES, Jonas Rodrigues de. *Sons do Sertão: Luiz Gonzaga, música e identidade*. São Paulo: Annablume, 2012.
- MOURA, Iara Guerra de Miranda. *Historiografia piauiense: relações entre escrita histórica e instituições político-culturais*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2015.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____. *Cultura brasileira: utopia e massificação*. São Paulo: Contexto, 2008.
- _____. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NAVES, Santuza Cambraia. *A canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- OEIRAS, Joca (org.). *No Nós & Elis a gente era feliz e sabia*. Teresina: Gráfica Halley, 2010.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios, CNPq e Fapemig, 2015.

- PORTELLI, Alessandro. *Ensaaios de história oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.
- QUEIROZ, Teresinha. *As diversões civilizadas em Teresina: 1880-1930*. Teresina: Fundapi, 2008.
- _____. *Do singular ao plural*. Recife: Edições Bagaço, 2006.
- _____. *Os literatos e a república: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo*. Teresina: Edufpi, 2011.
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RODRIGUES, Nelson. *O Remador de Bem-Hur: confissões culturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SOUZA, Paulo Gutemberg de Carvalho. *história e identidades: as narrativas da piauiensidade*. Teresina: Edufpi, 2010.
- STROUD, Sean. *The defence of tradition in Brazilian popular music: politics, culture and the creation of música popular brasileira*. Aldershot: Ashgate, 2008.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.
- THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Artigos, capítulos, teses e dissertações

- ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges de. *Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada*. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – CPDOC-FGV, Rio de Janeiro, 2009.
- ANDRADE, José Maria Vieira de. Rádio Pioneira de Teresina: “a emissora que não para”. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do, e SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. *Encruzilhadas da história: rádio e memória*. Recife: Bagaço, 2006.
- ARAÚJO, Karlene Sayanne Ferreira. *Teresina (In) desejada e pulsante: pobreza, modernização e memórias da capital na década De 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2015.
- BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo, 2010.
- BARBALHO, Alexandre. Identidade e diversidade sem diferença. In: BARBALHO, Alexandre, e RUBIM, Antônio Albino Canelas (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

BARROS, Patrícia Marcondes de. “*Provocações brasileiras*”: a imprensa contracultural made in Brazil – coluna Underground (1969-1971), Flor do Mal (1971) & a Rolling Stone brasileira. Tese (doutorado em História) – Unesp, Assis, 2007.

BASSO, Eliane Fátima Corti. Para entender o jornalismo cultural. *Comunicação & Inovação*, v. 9, n. 16, São Caetano do Sul, jan.-jun. 2008.

BOLLOS, Liliana Harb. *Um exame da recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 2007.

BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. *Um formigueiro sobre a grama: a produção histórica da subjetividade underground em Teresina-PI na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2011.

BRANDÃO, Laura Lene Lima. *Juventudes em trânsito: práticas juvenis, espacialidades e corporalidades em Teresina na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2015.

BRANDÃO, Tanya Maria Pires. O vaqueiro: símbolo da liberdade e mantenedor da ordem no sertão. In: MONTENEGRO, Antônio Torres *et alii* (orgs.). *História: cultura e sentimento: outras histórias do Brasil*. Recife: Ed. Universitária UFPE/ Cuiabá: Ed. Universitária UFMT, 2008.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2013.

CAMPELO, Ací. Artes cênicas do Piauí, uma reflexão. In: SANTANA, R. N. Monteiro de. *Apontamentos para a história cultural do Piauí*. Teresina: Fundapi, 2003.

CARVALHO, Alessandra. Democracia e desenvolvimento versus segurança e desenvolvimento: as eleições de 1974 e a construção de uma ação oposicionista pelo MDB da década de 1970. *Varia História*. v. 28, n. 48, Belo Horizonte, jul.- dez. 2007. <https://doi.org/10.1590/S0104-87752012000200005>.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Táticas caminhanter: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*. v. 27, n. 53, São Paulo, 2007. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882007000100008>.

CASTRO, Francisco José Leandro Araújo de. *Virar ao avesso os sentidos: linguagem, micropolítica e (re) apropriação midiática no jornalismo experimental juvenil teresinense nos anos iniciais da década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2014.

CHAVES, Lilia Silvestre. Mário Faustino: a biografia de um poeta. *Em Tese*, v. 9, Belo Horizonte, dez. 2005. <https://doi.org/10.17851/1982-0739.9.0.163-172>.

CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998. <https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100002>.

_____. *Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas Interpretações (1926-80)*. *Anais XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História*, Rio de Janeiro, 1991.

CORREA, Priscila Gomes. Performance e resistência no Festival Phono 73. Disponível em <http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502795338_ARQUIVO_PerformanceeResistencianoFestivalPhono73textocompletojulho2017.pdf>.

COSTA FILHO, Alcebiades. *A gestação de Crispim*: um estudo sobre a constituição histórica da piauiensidade. Tese (Doutorado em História Social) – UFF, Niterói, 2010.

CRUZ, Marcelo Silva. *Artífices da canção*: história e memória de artistas nos festivais de música popular em Teresina. Dissertação (Mestrado em História) – UFPI, Teresina, 2016.

DIAS, Márcia Tosta. A produção fonográfica da gravadora independente Baratos Afins e o rock dos anos 80. *ArtCultura*, v. 17, n. 31, jul.-dez. 2015.

DIETRICH, Peter. *Araçá azul*: uma análise semiótica. Dissertação (Mestrado em Linguística) – USP, São Paulo, 2003.

DINIZ, Sheila Castro. *Desbundados e marginais*: MPB e contracultura nos “anos de chumbo”. Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 2017.

FAÇANHA, Antônio Cardoso. A evolução urbana de Teresina: passado, presente e... *Carta Cepro*, Teresina, v. 22, n. 1, Teresina, jan.-jun. 2003.

FARO, José Salvador. Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural. *Comunicação e Sociedade*, v. 28, n. 46, São Paulo, 2006. <https://doi.org/10.15603/2175-7755/cs.v28n46p143-163>.

FENERICK, José Adriano. A ditadura, a indústria fonográfica e os “Independentes” de São Paulo nos anos 70/80. *Métis*: história & cultura – v. 3, n. 6, Caxias do Sul, jul. -dez. 2004.

FERREIRA FILHO, João Valter. *História e memória da educação musical no Piauí*: das primeiras iniciativas à Universidade. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFPI, Teresina, 2009.

FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. *O recinto do elogio e da crítica*: maneiras de durar de Alberto Silva na memória e na história do Piauí. Tese (Doutorado em História) – UFPE, Recife, 2009.

GHEZZI, Daniela Ribas. *Música em transe*: o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968). Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 2011.

GONZÁLES, Juan Pablo e ROLLE, Cláudio. Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular. *Revista de História*, n. 157, São Paulo, 2007. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i157p31-54>.

GUEDES, Jordianne Moreira. *O fazer musical de Rodger Rogério*: o singular e o plural do Pessoal do Ceará. Dissertação (Mestrado em História) – UECE, Fortaleza, 2012.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar*: super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985). Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2007.

LIMA, Jurandir Gonçalves. *Memórias afetivas de Teresina*: tensões entre tradição e modernidade no processo de modernização da cidade (1970-2000). Tese (Doutorado em História) – UFPE, Recife, 2016.

LUNA, João Carlos de Oliveira. *O Udigrudi da pernambucália*: história e música do Recife (1968-1976). Dissertação (Mestrado em História) – UFPE, Recife, 2010.

MACEDO, Laiz Mara Meneses. *Música popular piauiense*. Teresina. Dissertação (Mestrado em Antropologia e Arqueologia) – UFPI, Teresina, 2014.

MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Acordes na cidade: música popular em Teresina nos anos 1980*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2013.

_____. A cidade e a música popular: Teresina e os espaços de prática musical nos anos 1980. In: SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. *As cidades de Clio: abordagens históricas sobre o urbano*. Teresina: EDUFPI, 2014.

_____, e NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. Mapeando os fazeres musicais: pluralidade sonora no cenário musical teresinense nos anos 1980. In: MEDEIROS, Hermano Carvalho, e NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa (orgs.). *História & música popular*. Teresina: EDUFPI, 2013.

MONTE, Regianny Lima. *A cidade esquecida: (re)sentimentos e representações dos pobres em Teresina na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2010.

MORAES, Cleodir da Conceição. *O norte da canção: música engajada em Belém nos anos 1960-1970*. Tese (Doutorado em História) – UFU, Uberlândia, 2014.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 20, São Paulo, mar. 2000. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882000000100009>.

_____. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *ArtCultura: Revista História, Cultura e Arte*, v.8, n.13, Uberlândia, jul.-dez. 2006.

MOURA Elaine de, e OLIVEIRA Susana de, e VERNIERI Sâmia. Roque Moreira em Seu Gosto na Berlinda: aspectos do programa do maior *disc jockey* popular piauiense. 2011. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R28-0525-1.pdf>>.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, v. 8, n. 13, Uberlândia, jul.-dez. 2006.

_____. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados* v. 24, n. 69, São Paulo, 2010. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000200024>.

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882004000100005>.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. Disponível em <<https://drive.google.com/file/d/0B3CBLYX406q2cEUxaVU1MIE4Njg/view>>.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, 2010. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/49477747/39107265-SEGUINDO-A-CANCAO-digital>>.

NERY, Emília Saraiva. *Devires na música popular brasileira: as aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2008.

NOGUEIRA, Cícero de Brito. *Sem palavras: humor e cotidiano nas histórias em quadrinhos de Arnaldo Albuquerque*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2010.

OLIVEIRA, Cassiano Francisco Scherner de. *O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude: da Rolling Stone (1972-1973) à Bizz (1985-2001)*. Tese (Doutorado em Comunicação) – PUC, Porto Alegre, 2011.

PARANHOS, Adalberto. *À flor da pele: pulsações do desejo feminino na música popular brasileira dos anos 1970*. Disponível em <http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502725439_ARQUIVO_Anpuh-Brasilia-2017.textoparaanais.pdf>.

_____. *Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970*. *Contrapulso: Revista Latinoamericana de estudos em Música Popular*, v. 1, n. 1, Santiago, 2019.

_____. *Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB)*. *Revista História e Perspectiva*, Uberlândia, n.3, jul.-dez. 1990.

_____. *Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder*. In: Marcellino, Nelson C (org.). *Introdução às Ciências Sociais*. 17ª ed. Campinas: Papirus, 2010.

RABELO, Elson de Assis. *A história entre tempos e contratempos: Fontes Ibiapina e a obscura invenção do Piauí*. Dissertação (Mestrado em História) – UFRN, Natal, 2008.

REDUSINO, José de Jesus. *Roque Moreira e Seu gosto na berlinda: uma análise da cultura popular na rádio Pioneira de Teresina no período de 1970-1990*. 2017. Disponível em <https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1488745925_ARQUIVO_ARTIGOSEUGOSTONABERLINDAPARASIMPOSIOTEMATICODEHISTORIA.pdf>.

RODRIGUES, Jeany da Conceição de Maria. *No tempo dos festivais: história e música no Piauí (1960 – 1980)*. Monografia (Licenciatura Plena em História) – UFPI, Teresina, 2005.

ROGÉRIO, Pedro. *Pessoal do Ceará: formação de um campo e de um habitus musical na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira) – UFC, Fortaleza, 2006.

ROUSSO, Henry. *A memória não é mais o que era*. In: AMADO, Janaína, e FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SÁ FILHO, Bernardo Pereira de. *Cartografias do prazer: boemia e prostituição em Teresina (1930-1970)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPI, Teresina, 2006.

_____. *Para uma história cultural*. In: SANTANA, R. N. Monteiro de. *Apontamentos para a história cultural do Piauí*. Teresina: Fundapi, 2003.

SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB*. In: CAVALCANTE, Berenice e EISENBERG, José e STARLING, Heloísa (orgs.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, v. 1, outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTANA, Márcia Castelo Branco. *Discursos, desejos e tramas: o comportamento feminino em Teresina nos anos 70 do século XX*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2008.

SANTOS, Hélio Secretário dos. *A morte do carteiro e outras histórias: crimes e masculinidades em Teresina nas décadas de 1970 e 1980*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2013.

SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. *Praticando espaços, entre acordes, letras e máscaras: história, memória e sociabilidades em espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990*. Tese (Doutorado em História) – UFPE, Recife, 2016.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves, e FERREIRA, Jorge (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SILVA, Paulo Ricardo Muniz. *Cajuína e coca-cola: identidades e estéticas juvenis em Teresina nas décadas de 1970 e 1980*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2013.

_____. *O sertão também discorda: a cultura do protesto em Teresina*. Monografia (Licenciatura Plena em História) – UESPI, Teresina, 2010.

SILVA, Vladimir. Entrevista com o compositor Reginaldo Carvalho. *Debates*, n. 20, Rio de Janeiro, nov. 2015. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebate/article/view/5290/4803>>.

TÔRRES, Gislane Cristiane Machado. *O poder e as letras: políticas culturais e disputas literárias em Teresina nas décadas de 1960 e 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2010.

VARGAS, Herom. A canção experimental de Walter Franco. *Comunicação & Sociedade*, n. 54, São Bernardo do Campo, jul.-dez. 2010. <https://doi.org/10.15603/2175-7755/cs.v32n54p191-210>.

VASCONCELOS JUNIOR, Francisco das Chagas Paiva de. *A emergência da música popular em Teresina (1970-1990)*. Monografia (Especialização em História) – FIJ, Teresina, 2008.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – ECA-USP, 2002.

_____. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. *ArtCultura*, v. 10, n. 16, jan.-jul. 2008.

VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de. *A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

WASSERMAN, Maria Clara. *Abre a cortina do passado: a revista Música Popular e o pensamento folclorista (1954-1956)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPR, São Curitiba, 2002.

WISNICK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de Quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 1997.

_____. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Revista Científica*, v.3, n.1, São Paulo, jun. 2001, p. 114. <https://doi.org/10.5585/eccos.v3i1.249>.

Artigos – jornais e revistas

A consciência crítica da cultura. *Presença*, ano I, n.1, Teresina, maio 1974, p. 53.

BEZERRA, Domingos. Grutepe mostra o que o Piauí tem. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 19 e 20 jun. 1977, p. 9.

BRITO, Geraldo. Artedaços. *Sol*, n.1, diretório do CCHL-UFPI, Teresina, 09 set. 1979, p. 9.

_____. Estranha música. *Jornal da Manhã*, Teresina, 26 jun. 1983, p. 8.

_____. Geleia Gerada entre a broa e o sanduíche. *Jornal da Manhã*, Teresina, 2 nov. 1985, p. 8.

_____. Música no Piauí: anos 1960, anos 1970. *Cadernos de Teresina*, n. 34, Teresina, novembro, 2002.

_____. Não tó nem aí. *Jornal da Manhã*, Teresina, 13 set. 1981, p. 8.

_____. O show já terminou? *Jornal da Manhã*, Teresina, 10 out. 1986, p. 8.

_____. Vai ter que ter Pixinguinha. *Jornal da Manhã*, Teresina, 7 jan. 1987, p. 9.

CAMPELO, Viriato. Mil Maravilhas. *Jornal da Manhã*, Teresina, 15 jan. 1984, p. 8.

_____. O importante são as pessoas ou vá embora, faça sucesso, volte e encha o teatro ou cadê a ressonância de nossa música? *Presença*, ano IV, n. 8, Teresina, jul.- set, 1983.

_____. Vamos comer. *O Estado*, Cultural, Teresina, 8 maio. 1988.

_____. Vamos festejar nosso poeta? *Jornal da Manhã*, Teresina, 5 set. 1982, p. 8.

CASTRO, Chico. Qual o sabor desta geleia? *Jornal da Manhã*, Teresina, sem data, 1985.

_____. Show Catavento musical. *O Dia*, Teresina, 10 jun. 1980.

CHAUDANNE, Gilbert. Piauí or not Piauí. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 1 e 2 ago. 1982.

COSTA, Willians. Nem tanto isso, nem tanto aquilo. *O Estado*. Caderno 2, Teresina, 16 e 17 set. 1984.

COUTO FILHO, Durvalino. Bababá caixa de fósforo. *Jornal da Manhã*, Teresina, 22 out. 1985, p. 8.

_____. Edvaldo Nascimento e a turma. *O Dia*, Teresina, 11 e 12 fev. 1979, p. 10.

_____. Projeto Torquato Neto ou “Há urubus no telhado e a carne seca é servida”. *Jornal da Manhã*, Teresina, 30 ago. 1981, p. 4.

_____. Vamos Cantares? *Diário do povo*, Teresina, 17 e 18 abr. 1988.

CRUZ NETO. De nada valerá! *O Estado*, Teresina, 13 e 14 set. 1981, p. 14.

CUNHA, Paulo José. Ordens superiores: é proibido poetar. *Jornal da Manhã*. Teresina, 23 jan. 1981, p. 4.

_____. Tó pra vocês. *Jornal da Manhã*, Teresina, 6 set. 1981, p. 4.

DIAS, Carlos. Melhor samba do carnaval composto na Piçarra. *O Estado*, Teresina, 11 fev. 1978, p. 6.

DIAS, Janethe. Candeia, uma luz na música piauiense. *Cadernos de Teresina*, n. 2, Teresina, ago. 1987, p. 26.

FERREIRA, Climério. Boa palavra sobre Sensatez. *Jornal da Manhã*. Teresina, 9 abr. 1981, p. 4.

KRUEL, Kenard. A geleia está girando e gerando. *Jornal da Manhã*, Teresina, 20 set. 1985.

_____. Candeia com Cantorias no Theatro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 28 ago. 1981, p. 4.

_____. Com “Todo Prazer” Neto se apresenta no Theatro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 30 nov. 1980, p. 10.

_____. Desafio lança piauienses. *Jornal da Manhã*, Teresina, 21 jun. 1981, p. 4.

_____. E Finalmente o Projeto Pixinguinha em Teresina. *Jornal da Manhã*, Teresina, 5 ago. 1980, p. 8.

_____. Laurenice França. *Jornal da Manhã*, Teresina, 16 out. 1981, p. 4.

_____. Na berlinda, o Geleia gerou. *Jornal da Manhã*, Teresina, 12 set. 1985, p. 4.

_____. Publique-se e cumpra-se. *Jornal da Manhã*, Teresina, 18 set. 1985.

_____. Um alerta à mocidade morta de Teresina. *Jornal da Manhã*, Teresina, 22 out. 1981, p. 4.

LEÃO, Fabrício de Arêa. Secretaria de Cultura. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 28 abr. 1973, p. 4

LIMA, Raimundo Alves. Alceu cristalizando com Rubi. *O Estado*, Teresina, 1 jun. 1987, p. 16.

_____. As estrelas que brilharam. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 3 jul. 1988, p. 2.

_____. Amem Tom Jobim. *O Estado*, Teresina, 1 jun. 1987, p. 16.

_____. Bossa nova: um monumento cultural. *O Estado*, Teresina, 6 e 7 dez. 1987, p. 14.

_____. Cantando muito. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 8 e 9 abr. 1984.

_____. Certas palavras com Gal Costa. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 28 e 29 out. 1984.

_____. Edvaldo Nascimento ganha trofeu. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 17 jul. 1988, p. 2.

_____. Jards Macalé. *O Estado*, Teresina, 24 e 25 maio. 1987, p. 7.

_____. Jesualdo com o brilho do Pixinguinha. *O Estado*, Teresina, Caderno 2, 9 e 10 mar. 1986.

_____. Lázaro: fechando com a MPB. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 16 e 17 jun. 1985.

_____. Milton: nosso canto de cada dia. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 8 e 9 jul. 1984.

_____. Mira: a grande estrela do canto. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 25 e 26 ago. 1985.

_____. Nana Caymmi com a gente. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 28 e 29 set. 1986, p. 9.

_____. Os Fonteles roubam a cena de Jerry. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 31 jul. 1988, p. 3.

_____. Poucas palavras a Clara. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 8 e 9 abr. 1984.

_____. Ressurreição de Elis. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 23 e 24 jan. 1983.

_____. Sonho dourado (Toquinho sabe domar o verbo). *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 28 e 29 out. 1984.

LUIZ, André. Cantares e quereres. *Diário do povo*, Caderno 2, Teresina, 6 mar. 1988.

_____. A crítica do herói e o anti-herói crítico. *Diário do Povo*, Teresina, 17 e 18 abr. 1988.

_____. Cantares: o que se faz ou o que se fez? *Diário do povo*, Teresina, 6 mar. 1988.

_____. Célia gerou II, a missão. *O Estado*, Teresina, 25 e 26 out. 1987.

_____. Dançamos. *O Estado*, Teresina, 19 e 20 dez. 1982.

_____. Da produção de geleias. *Jornal da Manhã*, Teresina, 19 set. 1985.

_____. De outro prisma. *O Estado*, Teresina, 1 e 2 jan. 1983, p. 8.

_____. Disco é voador. *Diário do povo*, Teresina, 27 fev. 1988.

_____. E quem disse que não pode? *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 29 e 30 jan. 1984.

_____. Há vida inteligente na música piauiense. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 27 e 28 fev. 1983.

_____. Mais uma vez o sol e a peneira. *O Dia*, Teresina, 13 e 14 mar. 1983.

_____. Mais um na batalha. *Jornal da Manhã*, Teresina, 27 maio. 1984.

_____. Música, tecnologia e o vil metal. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 23 e 24 jan. 1983.

_____. Na pauta. *Diário do povo*, Teresina, 06 mar. 1988.

_____. No reino da improvisação. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 10 e 11 abr. 1983.

_____. Triângulo e sintetizador: por que não? *Presença*, ano IV, n. 10, Teresina, jan.- mar, 1984, p. 38.

_____. Uma geleia dietética. *Jornal da Manhã*, Teresina, 15 set. 1985, p. 8.

_____. Uma overdose de rock (e clichês). *Jornal da Manhã*, Teresina, 29 jan. 1984, p. 6.

_____. Uma suíte cristalina. *O Estado*, Teresina, 17 e 18 maio. 1987, p. 7.

_____. Um festival com reserva de mercado. *Jornal da Manhã*, Teresina, 5 jun. 1988.

MARROQUIN, Frederico. Geleia Real. *Jornal da Manhã*, Teresina, 24 set. 1985, p. 8.

MENDES, George. “Projeto Torquato Neto.” *O Estado*, Presente do Indicativo, Teresina, 5 e 6 jul. 1981, p. 14.

MIRANDA, Anna. Músicos do Piauí: Uni-vos. *Jornal da Manhã*, Teresina, 14 jun. 1986, p. 8.

MORAIS, Menezes de. A bossa nova está voltando (I). *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 30 mar. 1974, p. 7.

_____. A bossa nova está voltando (II). *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 31 mar. 1974, p. 9.

_____. A missa breve de Edu Lobo. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 19 mar. 1974, p. 8.

_____. A província e o universo no som de Elomar. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 24 abr. 1975, p. 9.

_____. Cantores de um novo tempo. *Jornal da Manhã*, Teresina, 8 nov. 1980, p. 4.

- _____. Concerto sincopado. *O Dia*, Caderno de domingo, Teresina, 17 e 18 jun. 1973, p. 1.
- _____. É preciso dar um tempo ou a música popular brasileira anda sufocada. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 27 nov. 1974, p. 9.
- _____. Eu, piauiense, confesso minha culpa por não morrer calado. *O Dia*, Teresina, 04 jan. 1973, p. 8.
- _____. *Nortristeresina* ou um ensaio ao fantástico. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 11 dez. 1974 p. 9.
- _____. Raízes e o Som Nosso de Cada Dia: como anda a música popular brasileira. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 20 ago. 1974.
- MORAIS, Paulo de Tarso. Manifesto “Pau Baçu”. *Jornal da Manhã*, Teresina, 5 set. 1981, p. 4.
- OLIVEIRA, Noé Mendes de. A cultura como libertação. *Presença*, ano I, n.2, Teresina, nov. 1974, p. 3.
- OSÓRIO JR. Hoje tem rock no Velho Monge. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 28 ago. 1989, p.9.
- POST, Leonardo. Missiva a Paulo Joseh Cunha aos cuidados de Mãe Ana. Folha da mãe Ana. *O Dia*, Teresina, 30 e 31 ago. 1981, p. 11.
- RAMOS, Ramsés. Arthur Moreira Lima em concerto no Theatro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 24 out. 1982, p. 8.
- _____. Candeia com Suite de Terreiro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 2 dez. 1984, p. 8.
- _____. Geleia gerou: mas chegou. *Jornal da Manhã*, Teresina, 1 set. 1985, p.8.
- _____. Moinhos de vento e todo piano de Alberto Nepomuceno. *Jornal da Manhã*, Teresina, 28 out. 1984, p. 7.
- _____. Música popular piauiense. *Presença*, ano IV, n. 9, Teresina, out.- dez, 1983, p. 22.
- _____. Opinião que gera opinião. *Jornal da Manhã*, Caderno de Domingo, Teresina, 6 maio. 1984, p. 7.
- _____. Os nossos brilharam mais. *Jornal da Manhã*. Teresina, 30 set. 1984, p. 7.
- _____. Turíbio Santos – violão Brasil. *Jornal da Manhã*, Teresina, 18 dez. 1983, p. 8.
- Show: de como os sonhos da vanguarda cultural foram transformados na realidade da II Jornada Universitária. *Toco cru pegando fogo*, n. 3, ago. 1973.
- SILVA, Fonseca e. “Correnteza” desse rio. *Jornal da Manhã*, Teresina, 28 set. 1980, p. 8.
- SOARES, Francisco Rubem Barbosa. Vamos civilizar essa cidade? *O Estado*, Estado Interessante, Teresina, 11 jun. 1972, p. 10.
- SOUZA, Itamar de. Pixinguinha fecha com chave de dólar. *Jornal da Manhã*, Teresina, 25 set. 1983, p. 8.
- SOUZA, João Ribeiro de Oliveira e. Projeto Piauí, um embuste? *O Dia*, Teresina, 23 e 24 jun. 1974, p. 6
- VIANA, Chico. Heliotropismo: a tropicália rediviva. *O Estado*, Teresina, 4 set. 1981, p. 3.
- _____. Projeto e festival. *O Estado*, Teresina, 1 set. 1981, p. 3.

VILARINHO, Marco Antônio. Geleia Girou e precisa girar. *Jornal da Manhã*, Teresina, 22 set. 1985, p. 8.

VILHENA, Paulo. O Pixinguinha valeu a pena mesmo sem Sivuca até o fim. *Jornal da Manhã*, Teresina, 23 nov. 1980, p. 10.

Entrevistas orais e virtuais

ALMEIDA, Janethe Dias de. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2016.

AQUINO, Paulo Afonso de Oliveira. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2016.

BRITO, Geraldo. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2012.

_____. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2015.

CRUZ NETO, Joaquim Antônio da. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2015.

COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2009.

_____. Entrevista concedida ao pesquisador Francisco José Leandro Araújo de Castro em Teresina em 2011.

_____. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2012.

_____, Durvalino. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2013.

MELO, Raimundo Aurélio. Entrevista concedida ao pesquisador Raimundo Nonato Lima dos Santos em Teresina em 2015.

MIRANDA, Anna Lúcia de. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2015.

NASCIMENTO, Edvaldo do. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2012.

OLIVEIRA, Edmar de Sousa. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em 2016, via e-mail.

PESSOA FILHO, Antônio Noronha. Entrevista concedida à Paula Poliana Olimpio de Melo Sousa em Teresina em 2011.

PESSOA, Laurenice França de Noronha. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2015.

SOARES, Francisco Rubem Barbosa. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2016.

SOUZA, André Luiz Oliveira Eugênio de. Entrevista concedida ao pesquisador Hermano Carvalho Medeiros em Teresina em 2012.

Entrevistas – jornais e revista

“A chama deve ficar acesa”. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 4 jan. 1977, p. 5.

Aldenora Mesquita. *O Estado*, Teresina, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 18 e 19 maio. 1975, p. 8.

Confirmado: Geraldo Brito está mesmo relativamente louco! *O Dia*, Folha da mãe Ana, Teresina, 26 e 27 jul. 1981.

Conversando com José Rodrigues. *O Estado*, Cultural, Teresina, 15 maio. 1988.

Entrevista. *O Estado*, Presente do indicativo, Teresina, 7 e 8 jun. 1981, p. 15.

Entrevista com Luiz Gonzaga Júnior: “Meu devagar é consciência, é consequência”. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 18 e 19 set. 1977, p. 5.

Fala, João Bosco. *O Estado*, Teresina, 15 e 16 fev. 1987, p. 9.

“Eu corro, eu danço, eu desbundo em Lances” *Jornal da Manhã*, Teresina, 12 jul. 1981, p. 8.

GB em Figurante Amor. *Jornal da Manhã*, Teresina, 8 jan. 1984, p. 8.

George: show no PI não é solucionática. *Jornal da Manhã*. Teresina, 19 ago. 1984, p. 7.

Geraldo Brito fala de sua arte. *Jornal da Manhã*, Teresina, 3 fev. 1987, p. 5.

Gilberto Gil: lúcido e coerente. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 16 e 17 mar. 1975, p. 7.

Marcelo Melo. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 15 e 16 jun. 1975, p. 4.

“Meu devagar é consciência, é consequência”. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 18 e 19 set. 1977, p. 5.

“O público pode esperar tudo de mim”. Jards Macalé: entrevista. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 23 e 24 jan. 1977, p. 9.

Profissão: Músico. De verdade. *Diário do Povo*, Teresina, 13 mar, 1988, p. 9.

Que caminho seguir na música popular brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, maio 1966.

“Ser jovem, nesse tempo, é uma barra”. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 5 e 6 dez. 1976, p. 9.

Um terapeuta que canta. *O Dia*, Teresina, 20 ago. 1989, p. 11.

Matérias jornalísticas

1º festival de Teatro Amador do Piauí (Festapi). O descobrimento. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 23 e 24 out. 1977, p. 4.

Abertas inscrições para concurso sobre música. *Jornal da Manhã*. Teresina, 19 fev. 1987, p. 4.

Aberto concurso sobre a música. *O Estado*. Teresina, 14 ago. 1987, p. 4.

A cantora Núbia Lafayette... *O Estado*, Teresina, 5 ago. 1975, p. 2.

A desprezada MPB. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 10 jun. 1975, p. 9.

Amanhã tem O III Showpiau No Parentes. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 23.jan.1975, p. 7.

A MPB de volta ao povo. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 11 jul. 1975, p. 9.

A MPB está sendo esmagada. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 25 jun. 1975, p. 9.

A MPB vence o rock. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 12 jul. 1975, p. 9.

A música brasileira está morrendo. *O Dia*, Teresina, 3 e 4 ago. 1975, p. 11.

Ana Miranda encerra shows do Pixinguinha. *O Dia*, Teresina, 4 e 5 maio. 1986, p. 10.

Apresentações no Liceu do NortriTeresina foram adiadas. *O Dia*, Teresina, 25 jan. 1975, p. 2.

Argh! Ela voltou -1. *Jornal da Manhã*, Jornal do Paulo José Cunha, de Brasília, Teresina, 8 ago. 1982, p. 10.

As raízes do Resistência. *O Dia*, Teresina, 5 e 6 nov. 1977, p. 13.

Assis Davis: é preciso aprender. *O Estado*, Teresina, 14 e 15 jul. 1974.

Baile de máscaras no Theatro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 6 set. 1981, p. 4.

Bebop: discos raros e espaço da produção independente. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 28 jul. 1990.

Beira Rio estréia hoje 1º show de boate no Piauí. *O Dia*, Teresina, 23 nov. 1973, p. 2

Benefício do Projeto Pixinguinha. *Jornal da Manhã*, Teresina, 25 out. 1980, p. 4.

Brandão fala do projeto lido na câmara. *O Estado*, Teresina, 2 ago. 1980, p. 2.

Brecht segundo Brecht. *O Estado*, Cultura, Teresina, 27 e 28 nov. 1977.

Brito estreia hoje à noite no teatro. *O Dia*, Teresina, 15 jul. 1980, p. 11.

Candeia abre no dia sete “Torquato Neto.” *O Estado*, Teresina, 2 set. 1981, p. 5.

Candeia abre Torquato Neto no Theatro 04 de Setembro. *O Dia*, Teresina, 06 out. 1981.

Candeia com novo show hoje no 4 de setembro. *O Estado*, Teresina, 11 jun. 1980, p. 5.

Candeia encerra hoje apresentações. *Jornal da Manhã*, Teresina, 6 dez. 1984, p. 7.

Cantares em questão – Quase naufrágio. *O Estado*, Suplemento Dominical, Teresina, 27 mar. 1988.

Canto do retiro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 22 out. 1981, p. 8.

Cantora baiana tem apresentação amanhã no teatro. *O Estado*, Teresina, 8 jul. 1981, p. 4.

Cantora censurada vai processar o governo. *O Dia*, Teresina, 4 jul. 1985, p. 7.

Cantor da TV pernambucana hoje na churrascaria. *O Dia*, Teresina, 19 nov. 1970, p. 1.

Cantor piauiense lança primeiro LP. *O Estado*, Teresina, 28 maio. 1985, p. 5.

Censura veta letra do disco “Fruta proibida”. *Jornal da Manhã*, Teresina, 4 ago. 1982, p. 2.

“Cerol na linha”, de Edvaldo, dia 13, no Theatro. *O Estado*, Teresina, 11 e 12 fev. 1979, p. 7.

CLÁUDIO, Luiz. Música e discos. *O Estado*, Suplemento Estado Interessante, Teresina, 23 abr. 1972.

_____. Música e discos. *O Estado*, Suplemento Estado Interessante, Teresina 21 maio. 1972.

_____. Música e discos. *O Estado*, Suplemento Estado Interessante, Teresina, 11 jun. 1972.

_____. Música e discos. *O Estado*, Suplemento Estado Interessante, Teresina, 7 maio. 1972, p. 4.

_____. Música e discos. *O Estado*, Suplemento Estado Interessante, Teresina, 21 maio. 1972.

_____. Música e discos. *O Estado*, Suplemento Estado Interessante, Teresina, 7 jul. 1972.

Como nos tempos do gramofone. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 21 jun. 1975, p. 9.

Concerto no theatro. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 13 e 14 mar. 1977, p. 8.

Concerto popular. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 24 maio. 1977, p. 7.

Concerto popular. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 19 e 20 jun. 1977, p. 8.

Concertos populares. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 17 e 18 abr. 1977, p. 9.

Concertos populares. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 8 e 9 maio. 1977, p. 8.

Concerto popular no matadouro. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 26 e 27 jun. 1977, p. 8.

Concerto de encerramento do semestre. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 3 e 4 jul. 1977, p. 8.

Concerto popular. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 2 e 3 out. 1977, p. 4.

Começa hoje a 2ª etapa do projeto Pixinguinha no Piauí. *O Dia*, Teresina, 20 ago. 1983, p. 8.

Começam os preparativos de Cantares. *Jornal da Manhã*, Teresina, 8 abr. 1988 p. 3.

Compositores fazem *show* no Theatro 04 de Setembro. *O Dia*. Teresina, 29 maio. 1985, p. 7.

Compositores vão fazer *show* no 4 de Setembro. *O Estado*. Teresina, 29 maio. 1985, p. 6.

Computa, computador, computa. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina 29 e 30 maio. 1977, p. 7.

Conheça os objetivos da Fundação Cultural do Piauí. *O Estado*, Teresina, 16 jul. 1975, p. 4.

Contagiando o theatro e o povo. *Jornal da Manhã*, Domingo, Teresina, 29 jan. 1984, p. 5.

Cravo Albin: contra a influência pop na música brasileira. *O Dia*, Teresina, 21 fev. 1975, p. 2.

Cruz Neto leva hoje o show Tudo. *O Dia*, Teresina, 19 dez. 1979, p. 9.

Cruz Neto tem show no Theatro. *O Dia*, Teresina, 02 dez. 1980.

Cultura anunciará nomes de músicas pré-selecionadas. *O Estado*. Teresina, 6 set. 1984, p. 6.

Cultura divulga relação de músicas classificadas. *O Dia*. Teresina, 12 set. 1984, p. 6.

Cultura em verso, prosa e na conversa entre artistas. *Jornal da Manhã*, Teresina, 12 abr. 1987, p. 2.

Cultura fará encontro de compositores. *O Dia*, Teresina, 10 jul. 1984.

Cultura faz encontro de compositores. *Jornal da Manhã*, Teresina, 2 ago. 1984, p. 6.

Cultura já vende ingressos para o show dos piauienses. *O Dia*, Teresina, 18 set. 1984, p. 5.

Cultura lança concurso de monografias. *O Estado*, Teresina, 16 abr. 1987, p. 6.

Cultura no Piauí também para promover o homem. *O Dia*, Teresina, 22 fev. 1976, p. 12.

Cultura promove encontro de compositores do Piauí. *Jornal da Manhã*, Teresina, 10 jul. 1984, p. 6.

Curso de música. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 9, 10 e 11 fev. 1975, p. 6.

Curso de Música sob a batuta de Edson Elias. *O Dia*, Teresina, 13 mar. 1976, p. 12.

Cursos de teatro. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 17 e 18 jul. 1977, p. 7.

Curso de técnica pianística. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 7 e 8 mar. 1976, p. 7.

Cursos para atores e diretores. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 29 e 30 maio. 1977, p. 8.

“Dançando forró” novo disco de um bom piauiense. *Jornal da Manhã*, Teresina, 30 jun. 1988, p. 3.

Décimo ano da morte de Torquato tem homenagem. *Jornal da Manhã*, 10 nov. 1982, p. 6.

Democraticando. *O Estado*, Teresina, 15 e 16 dez. 1985, p.11.

De olho nas coisas – notícias universitárias. *O Estado*, Teresina, 30 set. 1973, p.5.

Derrubaram a porta do teatro no show do Quinteto Violado. *O Estado*, Teresina, 21 jul. 1977, p. 6.

Desafio ao governo: praia, doce praia! *O Dia*, Teresina, 19 set. 1971. Caderno de domingo, p.1.

Desafio ao governo: teresinenses na “praia”. *O Dia*, Teresina, 28 ago. 1971. Caderno de domingo, p.1.

Distanteresina. *O Dia*, Teresina, 4 e 5 set. 1977, p. 13.

Distanteresina, todos juntos. *O Dia*, Teresina, 3 e 4 abr. 1977, p. 15.

Do mal que minha vó falava. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 7 nov. 1974, p. 9.

Dóris Monteiro e Jards Macalé abrem Pixinguinha. *Jornal da Manhã*, Teresina, 1 out. 1980, p. 6.

Em nova fase, Lázaro do Piauí lança disco pela RGE. *O Dia*, Teresina, 12 nov. 1989, p. 13.

Ednardo dia 11 com Cauim no teatro 4 de setembro. *O Dia*, Teresina, 19 dez. 1979, p. 10.

Ednardo: o Azul e o Encarnado. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 15 e 16 maio. 1977, p. 8.

Edvaldo Nascimento apresenta mais um novo show no Theatro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 10 jan. 1981, p. 10.

É hora de acordar. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 12 de.1974, p. 9.

Elis na voz de Emílio Santiago. *O Estado*, caderno 2, Teresina, 28 e 29 abr. 1986.

Em fevereiro inscrições para o “Pixinguinha.” *Jornal da Manhã*, Teresina, 22 jan. 1988, p. 3.

Encontro de Compositores e Intérpretes obteve êxito. *Jornal da Manhã*. Teresina, 27 set. 1984, p. 6.

Estreia hoje o 1º show de boate no Piauí. *O Dia*, Teresina, 23 nov. 1973, p. 2.

Fátima Guedes: é preciso cantar. *O Estado*, caderno 2, Teresina, 27 e 28 out. 1985.

Festa do ano: inauguração do Theatro – Jorge Amado, Gilberto Gil e Raquel de Queiroz vem no dia 10. *O Dia*, Teresina, 07 mar. 1975, p. 7.

Festival da música popular arrancou aplausos no Sesc. *O Estado*, Teresina, 10 dez. 1976, p. 6.

Finalmente hoje no 4 de setembro: Paulinho da Viola. *O Estado*, Teresina, 20 dez. 1975, p. 5.

Folclore, ritmo e baião: o Quinteto na praça. *O Estado*, Teresina, 14 jun. 1975, p. 6.

FONTENELE, Luís Carlos. Som e Imagem. *O Estado*, Teresina, 14 e 15 out. 1973, p. 14.

_____. Som e Imagem. *O Estado*, Teresina, 3 out. 1973, p. 7.

_____. Som e Imagem. *O Estado*, Teresina, 2 out. 1973, p. 7.

_____. Som e Imagem. *O Estado*, Teresina, 11 out. 1973, p. 7.

_____. Som e Imagem. *O Estado*, Teresina, 5 out. 1973, p. 7.

Fruto da Terra. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 19 e 20 fev. 1978.

Frutos da terra. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 12 e 13 fev. 1978.

Fundação anuncia *show* e exposição. *O Estado*, Teresina, 10 ago. 1977, p. 8.

Gal Costa. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 17 e 18 jul. 1977, p. 8.

Gal Costa vem ao Piauí. *O Estado*, Teresina, 19 jun. 1975, p. 1.

Geleia Gerou. *Jornal da Manhã*. Teresina, 21 jul. 1985, p. 8.

George e Paulo mostram “Sensatez” até amanhã. *O Estado*. Teresina, 17 nov. 1981, p. 4.

George e Paulo, novas atrações no Theatro. *O Estado*. Teresina, 6 nov. 1981, p. 4.

Geraldo canta dia 7 no 4 de setembro. *O Dia*, Teresina, 4 jul. 1981.

Geraldo Brito começa hoje temporada no 4 de setembro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 15 jul. 1980, p. 7.

Geraldo Brito em concerto. *O Dia*, Teresina, 11 nov. 1979, p. 10.

Geraldo faz show hoje no Theatro. *O Dia*, Teresina, 11 jan. 1984.

Geraldo Brito faz shows no Maranhão. *O Dia*, Teresina, 21 maio. 1981.

Geraldo Brito tem show diferente no Maranhão. *O Dia*, Teresina, 27 maio. 1981.

Gilberto Gil. *O Estado*, Cultura, Teresina, 27 e 28 nov. 1977.

Gilberto Gil vem fazer show. *O Dia*, Teresina, 25 jul. 1979, p. 5.

Gil canta no novo teatro dia 11. *O Estado*, Teresina, 2 e 3 mar. 1975, p. 2.

Gil: “música não tem nacionalidade”. *O Estado*, Teresina, 7 dez. 1976, p. 2.

Glauber na tristeresina. *O Estado*, caderno 2, Teresina, 15 e 16 set. 1985.

Grande público obriga Sivuca a não cantar. *O Estado*, Teresina, 13 nov. 1980, p. 5.

Grupo Candeia faz abertura do Projeto Torquato Neto. *Jornal da Manhã*, Teresina, 2 set. 1981.

Grupo Candeia hoje e amanhã. *O Dia*, Teresina, 28 dez. 1978, p. 11.

Grupo Candeia lança 1º disco no próximo dia 27. *O Dia*, Teresina, 25 set. 1986, p. 7.

Grupo Candeia vai abrir Torquato Neto. *O Dia*, Teresina, 2 set. 1981.

Grupo Varanda em Parnaíba, Picos, Fortaleza e S. Luís. *O Dia*, Teresina, 5 nov. 1981.

Hoje tem Showpiau. Amanhã Nortriteresina. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 24 jan. 1975, p. 9.

I Encontro de Compositores e Intérpretes Piauienses. *Revista Presença*, n. 12, Teresina, jul.-set. 1984, p. 67.

II jornada universitária. *O Estado*, Teresina, 30 set. 1973, p.5.

Informes do Dac: dia da música. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 21 e 22 nov. 1976, p. 8.

Invasão exterior na música. *O Dia*, Teresina, 1 set. 1976, p. 1.

João Bosco destaca divulgação da MPB pelo Projeto Pixinguinha. *Jornal da Manhã*, Teresina, 4 nov. 1980, p. 6.

Jorge Ben marca show no teatro 4 de setembro. *O Estado*, Teresina, 28 jul. 1977, p. 4.

Jorge Mautner. *O Estado*, Teresina, 7 e 8 nov. 1976, p. 8.

Jornal do Paulo José Cunha, de Brasília. *Jornal da Manhã*, Teresina, 15 ago. 1982, p. 8.

Lançamento do “Cantares” reúne jornalistas e artistas da terra. *Jornal da Manhã*, Teresina, 8 abr. 1988, p. 3.

Laurenice França no Theatro com “Lances.” *Jornal da Manhã*, Teresina, 21 out. 1981, p. 6.

Laurenice e Varanda participam do Projeto Pixinguinha sábado. *O Dia*, Teresina, 14 set. 1983, p. 9.

Lázaro apresenta seu show no 4 de setembro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 26 jan. 1984, p. 7.

Lázaro gravará disco pela Polygram em março. *O Estado*, Teresina, 6 fev. 1985, p. 5.

Lázaro grava novo disco em setembro. *O Dia*, Teresina, 23 ago. 1986, p. 7.

Lázaro lança seu disco no 4 de setembro. *O Dia*, Teresina, 16 e 17 jun. 1984, p. 2.

Lázaro: um momento de grandeza. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 9 e 10 out. 1983.

Liberadas músicas do show “Sensatez”. *Jornal da Manhã*. Teresina, 4 fev. 1981, p. 4.

Luís Gonzaga Jr. chega hoje para shows no teatro. *O Estado*, Teresina, 1 jun. 1976, p. 4.

Marcado ensaio para classificados no Torquato Neto. *Jornal da Manhã*. Teresina, 15 set. 1984, p. 7.

Macalé faz hoje sua 2ª apresentação no teatro 4 de setembro. *O Estado*, Teresina, 18 jan. 1977, p. 9.

Manifesto Pau Baçu. *Jornal da Manhã*, Teresina, 6 set. 1981, p. 4.

Maria Creusa hoje no 4 de setembro. *O Dia*, Teresina, 28 nov. 1975, p. 12.

Martinho da Vila: “A Rosa do povo”. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 14 e 15 nov. 1976.

MPB em debate no “Herbert”. *O Estado*, Teresina, 21 fev. 1975, p. 1.

MOSIL, Jari. Polanski, o mestre do macabro. *O Estado*, Suplemento Estado Interessante, Teresina, 11 jun. 1972.

_____. Godard – o mestre da nouvelle-vague. *O Estado*, Suplemento Estado Interessante, Teresina, 18 jun. 1972.

_____. Uma carreira em alta velocidade. *O Estado*, Suplemento Estado Interessante, Teresina, 23 abr. 1972.

Música de consumo: o fim da música popular brasileira. *O Dia*, Teresina, 20 e 21 jul. 1975, p. 13.

Música de Janete Dias foi proibida. *O Estado*, Teresina, 4 ago. 1982, p. 4.

Música. *O Dia*, Teresina, 14 fev. 1978, p. 13.

Música Erudita: Nelson Freire. *Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 17 e 18 jul. 1977, p. 8.

Músicas do festival serão gravadas em LP. *O Estado*. Teresina, 27 set. 1984, p. 4.

Músicos discutem a situação da cultura piauiense. *O Dia*, Teresina, 10 e 11 jun. 1979, p. 10.

Ney Matogrosso. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 30 e 31 out. 1977, p. 4.

Nossa presença. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 23 e 24 jun. 1974.

Novo trio no Theatro. *Jornal da Manhã*, Teresina, 2 nov. 1980, p. 11.

O descobrimento. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 18 e 19 set. 1977, p. 5.

O Estado, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 23 e 24 fev. 1975, p. 7.

O fantástico Villa Verde. *O Dia*, Teresina, 13 mar. 1976, p.12

O leitor marca presença. *O Estado*, Suplemento Estado Interessante, Teresina sem página, 28 maio. 1972.

O “pavão misterioso” na música de Ednardo. *O Estado*, Teresina, 13 maio. 1976, p. 16.

“O Piauí não é mais o primo pobre”, diz Alberto Silva. *O Dia*, Teresina, 1 out. 1973, p. 3.

O portão e o passante. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 21 nov. 1974, p. 1

O primeiro *show* montado no Piauí volta a cartaz amanhã na Beira-Rio. *O Estado*, Teresina, 4 dez. 1973, p. 5.

O *show* da Beira-Rio. *O Estado*, Teresina, 7 dez. 1973, p.6.

O sucesso da Música Piauiense foi apresentado no 1º SHOWPIAU. *O Estado*, Teresina, 14 jan.1975, p. 1.

Outro grupo do Piauí está fazendo música. *O Dia*, Teresina, 26 jan. 1979, p. 9.

O violão sem sotaque. *O Estado*, Caderno Divulgação Cultural, Teresina, 14 e 15 ago. 1977, p.8.

Para quem não viu, Showpiauí encerra hoje apresentações. *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 5 fev. 1975, p. 9.

Parlamentar analisa a crise na música. *O Dia*, Teresina, 21 fev. 1976, p. 12.

Paulinho da Viola no 4 de Setembro. *O Dia*, Teresina, 19 dez. 1975, p. 4.

Paulo Batista e George Mendes levarão "Sensatez" ao Theatro. *Jornal da Manhã*. Teresina, 18 jan. 1981, p. 10.

Piauiense grava disco no Rio e lança aqui. *Jornal da Manhã*, Teresina, 23 maio. 1984, p. 6.

Pixinguinha começa dia 3 de abril em Teresina. *O Dia*, Teresina, 25 mar. 1986, p. 2.

Pixinguinha divulga cantores da temporada. *O Estado*, Teresina, 28 jul. 1983, p. 4.

Pixinguinha repercute bem na comunidade piauiense. *Jornal da Manhã*, Teresina, 26 ago. 1983, p. 6.

Pixinguinha traz artistas ao Piauí. *O Estado*, Teresina, 11 e 12 jul. 1982, p. 4.

Pixinguinha virá de novo para Teresina. *O Dia*, Teresina, 21 jun. 1983, p. 9.

Polícia Federal proíbe música de artista do Piauí. *O Estado*, Teresina, 4 ago. 1982, p. 1.

Povo derruba porta do teatro para ver show de Gal Costa. *O Estado*, Teresina, 25 ago. 1977, p. 5.

"Prêmio Louvação" só inscreve até dia 30. *Jornal da Manhã*. Teresina, 10 out. 1987, p. 5.

Problema de pesca vira samba. *O Dia*, Teresina, 11 fev. 1978, p. 11.

Programa. *Jornal da Manhã*, Teresina, 8 nov. 1980, p. 4.

Projeto dedica homenagem a Torquato Neto. *O Dia*. Teresina, 1, 2 e 3 nov. 1987, p. 2.

Projeto do Piauí aprovado na reunião de secretários. *O Estado*, Teresina, 21 abr. 1976. p. 7.

Projeto já tem grupos inscritos. *O Dia*, Teresina, 18 jul. 1981.

Projeto Pixinguinha, o fim da MPB. *O Estado*, Complemento dominical, Teresina, 1 maio. 1988.

Projeto Pixinguinha vai ser aberto amanhã. *O Dia*, Teresina, 12 ago. 1983, p. 4.

Projeto tem sua programação já definida. *Jornal da Manhã*, Teresina, 31 out. 1981, p. 6.

Projeto Torquato na pauta da câmara. *O Estado*, Teresina, 1 ago. 1980, p. 2.

Projeto T. Neto tem 520 músicas para encontro. *O Dia*. Teresina, 7 e 8 set. 1984, p. 5.

Projeto Torquato Neto. *Jornal da Manhã*, Teresina, 30 ago. 1981, p. 4.

Projeto Torquato Neto. *Jornal da Manhã*, Teresina, 4 de out. 1981, p. 8.

Projeto Torquato Neto. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 14 e 15 nov. 1982.

Projeto Torquato Neto abre primeira fase em Teresina. *Jornal da Manhã*, Teresina, 6 out. 1981, p. 6.

Projeto Torquato Neto sai logo. *O Dia*, Teresina, 18 fev. 1981.

Projeto Torquato Neto será discutido na próxima semana. *O Dia*, Teresina, 27 nov. 1982.

Projeto “Torquato Neto” uma opção para os músicos locais. *Jornal da Manhã*, Teresina, 22 fev. 1981, p. 10.

Projeto Torquato Neto vai reunir artistas no dia 17. *O Dia*, Teresina, 14 jun. 1986, p. 2.

Quarteto em Cy. *O Estado*, Teresina, 24 e 25 jul. 1977, p. 8.

Quinteto Violado: o grupo e sua proposta de trabalho. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 17 e 18 jul. 1977, p. 9.

Ramsés Ramos e Borghettinho abrem o Projeto Pixinguinha. *O Estado*, Caderno 2, Teresina, 3 jun. 1988, p. 2.

“Rei do carimbó” está em Teresina. *O Dia*, Teresina, 21 set. 1974, p. 5.

Reunir a obra de Torquato. *Jornal da Manhã*, Teresina, 30 out. 1983, p. 8.

Rodger e Teti, a próxima atração do Theatro 4 de setembro. *O Estado*, Teresina, 18 e 13 out. 1976, p. 9.

Semana da cultura. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 13 e 14 nov. 1977, p. 7.

Semana da cultura. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 23 e 24 nov. 1975, p. 8.

“Sensatez” abrirá projeto musical. *O Estado*. Teresina, 3 out. 1981, p.5.

Sensatez sem censura. *Jornal da Manhã*. Teresina, 22 fev. 1981, p. 10.

“Sensatez” volta sem censura. *O Estado*. Teresina, 21 fev. 1981, p. 4.

Show cancelado por falta de segurança. *Jornal da Manhã*, Teresina, 13 nov. 1980, p. 5.

Show de rock na “coroa” do Parnaíba. *O Dia*, Teresina, 25 jul. 1985, p. 7.

Show de Villa Verde. *O Estado*, Caderno Divulgação Cultural, Teresina, 7 e 8 mar. 1976, p. 7.

Show encerrará curso sobre MPB no Piauí. *O Dia*, Teresina, 25 fev. 1975, p. 2.

Showpiauí: “Nunca recebemos um tostão de ninguém.” *O Dia*, Caderno 2, Teresina, 19 fev. 1975, p. 9.

Showpiauí: vai amanhã ao palco. *O Estado*, Teresina, 11 jan. 1975, p. 8

Som da pesada. *O Estado*, Teresina, 19 e 20 jan. 1975, p. 8.

Teatro – 2. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 9 e 10 mar. 1975, p. 4.

Teatro 4 de setembro poderá ser demolido. *O Dia*, Teresina, 21 ago. 1970, p. 8.

Theatro 4 de setembro renasce para a cultura. *O Dia*, Teresina, 9 e 10 mar. 1975, p. 5.

Tem violão na praça. *O Estado*, Caderno de Divulgação Cultural, Teresina, 15 e 16 fev. 1976, p. 6.

Teresina oferece várias opções de lazer. *O Dia*, Teresina, 5 e 6 ago. 1984, p. 5.

Teresinenses verão grandes nomes da MPB no Pixinguinha. *Jornal da manhã*, Teresina, 2 set. 1980 p. 6.

Toco Cru Pegando Fogo. n. 1, Teresina, maio. 1973

Toco Cru Pegando Fogo. n. 2, Teresina, jul. 1973.

“Todo Prazer” no Theatro em dezembro. *O Dia*, Teresina, 29 nov. 1980.

Torquato leva Varanda ao Teatro. *O Estado*, Teresina, 24 out. 1981, p. 4.

Torquato Neto. *O Estado*, Teresina, 17 jul. 1981, p. 3.

Torquato Neto começa dia 6. *O Estado*, Teresina, 2 de out. 1981, p. 5.

Torquato Neto será nome de novo projeto. *Jornal da Manhã*, Teresina, 17 fev. 1981, p. 5.

Torquato Neto será nome de um projeto. *O Dia*, Teresina, 17 fev. 1981.

“Torquato Neto” volta a ser apresentado. *Jornal da Manhã*, Teresina, 4 abr. 1982, p. 3.

Treze anos de Música Popular Brasileira. *O Estado*, Teresina, 5 e 6 jun. 1977, p. 8.

“Tudo”, de Cruz Neto. *O Estado*, Teresina, 19 dez. 1979, p. 4.

Tudo pronto para o início do festival. *O Dia*, Teresina, 9 ago. 1980, p. 10.

Universidade Federal do Piauí: princípios básicos do setor de arte. *O Dia*, Teresina, 2 e 3 jun. 1974.

Universitários encerram festival no sul. *O Estado*, Teresina, 6 dez. 1974, p. 12.

Vamos todos ao Theatro. *O Dia*, Teresina, 27 jan. 1979, p. 13.

Varanda agora faz show no interior. *O Estado*, Teresina, 5 nov. 1981, p. 4.

Varanda é a próxima atração do Torquato. *O Dia*, Teresina, 25 e 26 out. 1981.

Varanda é atração do Torquato. *O Estado*, Teresina, 31 out. 1981, p. 4.

Varanda inicia Torquato. *O Dia*, Teresina, 15 set. 1981.

Varanda no 4 de Setembro. *O Estado*, Teresina, 7 mar. 1981, p. 4.

Varanda prossegue o Projeto Torquato. *O Estado*, Teresina, 01 e 02 nov. 1981, p. 5.

Viriato Campelo assume Projeto Torquato Neto. *Jornal da Manhã*, Teresina, 7 mar. 1982, p. 8.

Wilson Renato em Teresina com novo compacto. *O DIA*, Teresina, 28 e 29 dez. 1975, p. 15.

Fonográficas

“A filha do sol” (Edvaldo Nascimento), Edvaldo Nascimento. LP FMPBEPI, 1980.

“Balakubana” (Naeno Rocha), Solange Leal. LP Cantares, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, 1987.

“Bibiana” (Edvaldo Nascimento e Nonato Medeiros), Edvaldo Nascimento. LP Cantares, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, 1987.

“Carta aérea” (Geraldo Brito), Laurenice França. LP FMPBEPI, 1980.

“Clave de Sol” (Assis Davis), Rubens Lima. CD *Nortristeresina*.

“Consequência” (Pierre Baiano e Ronaldo Bringel), Ronaldo Bringel. LP Geleia Gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

“Desafio” (Lázaro), Rubeni Miranda e Lázaro. LP FMPBEPI, 1980.

“Desejo” (Magno Aurélio e Abrão Lincoln), Ronaldo Bringel. LP Geleia gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

“Determinação” (Assis Davis e Rubens Lima), Rubens Lima. CD *Nortristeresina*.

“Encontros” (William de Melo Soares e Aurélio Melo), Paulo Aquino e grupo Candeia. LP Cantares, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, 1987.

“Esse Brasil” (Janethe Dias), Janethe Dias. LP Cantares, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, 1987.

“Estrada de carroçal” (Climério Ferreira e Júlio Medeiros), Rosinha. LP Geleia gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

EP VII - *Fespapi*: Festival de Música Popular do Parque Piauí. Discos Sapucaia, 1982.

“Eu corro perigo” (Edmar Oliveira), Rubens Lima. CD *Nortristeresina*.

“Fruta proibida” (Janethe Dias), Janethe Dias. Compacto simples Vai-e-vem das estrelas, 1982.

“Fruto Proibido” (Rita Lee), Rita Lee. LP Fruto Proibido, Som Livre, 1975.

“Guerreira” (Aurélio Melo e Zé Rodrigues), Aurélio Melo. LP Suíte de terreiro, 1986.

LP *Cantares*. Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, 1987.

LP *Geleia gerou*. Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

“Lua Lua” (Aurélio Melo e Zé Rodrigues), Aurélio Melo. LP Suíte de terreiro, 1986.

“Mágica Serpente” (Paulo José Cunha e Geraldo Brito), Anna Miranda. LP Geleia gerou, 1985.

“Milagre na terra” (Naeno Rocha), grupo Varanda. LP FMPBEPI, 1980.

“Nós” (Garibaldi Ramos), Ronaldo Bringel e Rosa Lobo. LP Geleia gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

“Num-se-pode” (Zé Rodrigues e Rubeni Miranda), Aurélio Melo. LP Suíte de Terreiro, 1986.

“O mal que minha vó falava” (Edmar Oliveira), Fátima Lima. CD *Nortristeresina*.

“O mundo que venci deu-me um amor” (Mário Faustino, Edvaldo Nascimento e Medeiros), Edvaldo Nascimento. LP Geleia Gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

“Patativa” (Netinho da Flauta e Climério Ferreira), Netinho da Flauta. LP Suíte de terreiro, 1986.

“Pedra do sal” (Zezé Fonteles e Felipe Cordeiro), Ana Fonteles. LP Geleia gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

“Quintal de passarinhos” (Paulo José Cunha e George Mendes), Solange Leal. LP FMPBEPI, 1980.

“Repente” (Joaquim Antônio da Cruz Neto), Mira. LP Geleia Gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

“Rio Parnaíba, Velho Monge” (Magno Aurélio e Peinha do Cavaco), Zezé Fonteles. LP Cantares, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, 1987.

“Rock nas estrelas” (Arimatan Martins e Geraldo Brito), Geraldo Brito. LP Cantares, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, 1987.

“Segredos do prazer” (Raimundo Alcântara), Raimundo Alcântara. LP Geleia gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

“Teresina” (Aurélio Melo e Zé Rodrigues), Aurélio Melo e Zé Rodrigues. LP Suíte de terreiro, 1986.

“Toda a rosa sabe-se a cor” (Abrão Lincoln), Solange Leal. LP Geleia Gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

“Vai-e-vem das estrelas” (Márcia Martin), Janethe Dias. Compacto simples Vai-e-vem das estrelas, 1982.

“Vida de vaqueiro” (Batista Brasil). LP FMPBEPI, 1980.

“Viola de arame farpado” (Geraldo Brito e Albert Piauí), Rubens Lima. CD *Nortristeresina*.

“Zabelê” (Aurélio Melo e Zé Rodrigues), Paulo Aquino. LP Suíte de terreiro, 1986.

“Zeus” (Durvalino Filho e Geraldo Brito), Anna Miranda. LP Geleia gerou, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1985.

Encartes LPs e CDs

ANDRADE, Oswald de. Alerta. *In: Nortristeresina*. Teresina. s/d. 1 CD.

CAMPELO, Viriato. Encarte *Nortristeresina*. Teresina. s/d. 1 CD.

MORAIS, Meneses de. Texto sem título. Encarte *Nortristeresina*. Teresina. s/d. 1 CD.

RODRIGUES, José. Suíte de Terreiro. *In: LP Suíte de Terreiro*, 1986.

Audiovisual

Documentário produzido pela Funarte sobre o Projeto Pixinguinha. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uqzSXDeFCpY&t=2934s>>.

Entrevista Viriato Campelo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=f4LGHozhX_k>.

Maria da Inglaterra: entre amigos (documentário). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CpAGRkmR_oI>.

Internet

<<http://www.cec.pi.gov.br/revistas.php>>.

<http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/novo-projeto-pixinguinha-sera-lancado-na-quarta-feira-26-10883>.

<<http://www.dicionariompb.com.br/antonio-adolfo/dados-artisticos>>.

<<https://www.facebook.com/geracaotristherezina/?fref=ts>>.

<<https://geleiatotal.com.br/2018/01/17/climerio-ferreira/>>.

<<https://www.lettras.mus.br/ave-sangria/866193/>>.

<www.lettras.mus.br/maria-bethania/1237498/>.

<<http://maestrorochasousa.blogspot.com/2011/02/luizao-paiva-um-piauiense-notavel-no.html>>.

<<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/francisco-tenorio-jr/index.html>>.

<<http://piaucult.com.br/?p=album&id=49>>.

<<https://piauinauta.blogspot.com/2008/08/num-se-pode.html>>.

<<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/24/agreste-psicodelico#imagem0>>.

<<https://www.portalaz.com.br/noticia/arte-e-cultura/355207/grupo-de-artistas-lanca-cd-nortristeresina>>.

<<http://www.ufpi.br/ultimas-noticias-ufpi/9580-lan%C3%A7amento-do-cd-nortristeresina>>.

<<https://www.youtube.com/watch?v=e557IMbxWt4>>.

<<https://www.youtube.com/watch?v=9GJ2qUyZ6bI>>.

<<https://www.youtube.com/watch?v=w3pxy4CByKg>>.

<<https://www.youtube.com/watch?v=9dkXwFg0rwM>>

Oficiais

Antônio Adolfo produções musicais. *Contrato para produção de disco*. Rio de Janeiro, 9 maio. 1985.

Edital: concurso História da Evolução da Música Piauiense – prêmio Louvação. *Revista Presença*, Teresina, ago.-dez. 1986, p. 27.

Piauí (Estado). Resolução nº 003/81, de 23 de fevereiro de 1981. Baixa instruções para a programação do “PROJETO TORQUATO NETO”, em 1981. Secretaria de Cultura do Piauí, Poder Executivo, Teresina, PI, 10 abr. 1981. Fundação Cultural do Piauí.

Piauí (Estado). Contrato para a produção de um disco. Secretaria de Cultura do Piauí, Poder Executivo, Teresina, PI, 18 maio. 1985.

Piauí (Estado). Projeto Torquato Neto: disco de compositores e intérpretes piauienses. Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, Poder Executivo, Teresina, PI, 9 abril. 1987.

Piauí (Estado). Relatório I reunião: compositores e intérpretes/87 – discos. Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, Poder Executivo, Projeto Torquato Neto, Teresina, PI, 18 maio. 1987.

Piauí (Estado). Relatório II reunião: compositores e intérpretes/87 – discos. Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, Poder Executivo, Projeto Torquato Neto, Teresina, PI, 21 maio. 1987.

Piauí (Estado). Relatório VI reunião: compositores e intérpretes/87 – discos. Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Piauí, Poder Executivo, Projeto Torquato Neto, Teresina, PI, 7 jul. 1987.