

Dissonâncias saborosas: As identidades juvenis em Teresina entre a Cajuína e a Coca-Cola

Paulo Ricardo Muniz Silva

Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco

Professor do Programa de Pós-Graduação em
História do Brasil da UFPI.

Resumo

A pesquisa visa refletir sobre as constituições de identidades piauienses a partir da produção musical local nas décadas de 1960 a 1980, tendo como objeto de análise algumas produções musicais que encaixam-se no que convencionou-se chamar de *música de protesto*. No Piauí essas letras versam sobre os mais variados temas como política, comportamento e repressão. Fontes hemerográficas que traziam em seu bojo discussões sobre tais letras e sobre os festivais de música que realizavam-se em Teresina, bem como fontes orais foram de suma importância na tessitura dessas linhas sobre arte, cultura e identidades piauiense discutindo as influências regionais e estrangeiras a partir da metáfora da cajuína e da coca-cola.

Palavras-chave: História. Música. Engajamento. Identidade.

Pela valorização imediata do artista piauiense, enfim libertado dos inúteis Olimpus 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.

Durvalino Couto Filho¹

Quando a política se transforma em som: entre festivais e memórias musicais

A princípio, a radicalidade do manifesto de Durvalino não foi alcançada em sua inteireza, mas a partir da publicação da já clássica obra de Favaretto²³, passamos a compreender que Torquato Neto, ao escrever *Geléia Geral*, a música-manifesto do movimento tropicalista, estava justamente chamando a nossa atenção para o intervalo que leva da província à aldeia global, que leva do local ao universal. E de como a diferença é constitutiva da identidade. Neste trabalho, o local estará sendo metaforizado através da remessa a uma bebida que virou marca identitária do Piauí – a cajuína –, enquanto o global estará sendo metaforizado pela Coca-Cola, este controverso refrigerante que é consumido em quase todo o mundo. Mas o molde é originalmente torquateano: ao igualar o bumba-meu-boi, marca

identitária do Piauí, ao *iê-iê-iê*, para muitos o símbolo da invasão cultural imperialista no Brasil, o trágico poeta tropicalista inaugurava, na música, uma reflexão que avançaria para os estudos acadêmicos:

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplendente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geléia geral brasileira
Que o jornal do Brasil anuncia

Ê bumba iê iê boi
Ano que vem, mês que foi
Ê bumba iê iê iê
É a mesma dança, meu boi

"A alegria é a prova dos nove"
E a tristeza é teu Porto Seguro
Minha terra é onde o Sol é mais limpo
Em Mangueira é onde o Samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro

Ê bunba iê iê boi
Ano que vem, mês que foi
Ê bunba iê iê iê
É a mesma dança, meu boi

É a mesma dança na sala
No Canecão, na TV
E quem não dança não fala
Assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil
Doce mulata malvada
Um LP de Sinatra
Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano
Super poder de paisano
Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela
Carne seca na janela
Alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade
Brutalidade, jardim⁴

Como o já citado Favaretto aponta, *Geléia Geral* é um duplo: ao mesmo tempo em que aponta e acentua o local, exclama a importância da diferença na própria compreensão deste local. Esta percepção é muito interessante a um trabalho – tal como esse – que pretende

entender as identidades juvenis em Teresina a partir de uma leitura do intervalo entre a cajuína e a coca-cola.

Não apenas a música tropicalista, mas a música de modo geral, pode ser vista como um importante documento de análise histórica, uma vez que compõe um rico conjunto histórico cultural através do qual uma sociedade ou um grupo social pode expressar seus interesses, seus valores culturais, enfim, manifestar sua opinião perante a realidade social que vive. Além da função de entretenimento, a música dá-nos a possibilidade para algumas reflexões sobre a sociedade, a política e a cultura.

O espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual de esquerda nos anos 1960 e 1970 foi exatamente as artes que apelavam aos sentidos corpóreos, através de imagens, sons e ritmos. É possível observar, na música e no cinema, uma rearticulação com a literalidade, o que parece ser um dos pontos mais marcantes da renovação dessas duas artes no Brasil dos anos 1960. Essa mudança acabará também por construir uma nova estrutura de recepção. Um “novo público” é atraído – jovem, universitário, de esquerda. Esse seguimento de público constituiu uma primeira camada na renovação da recepção das artes no Brasil, sob a vigência de uma cultura nacional-popular de esquerda.⁵

Após um momento inicial de formação de um público inicialmente mais coeso para a arte engajada, na segunda metade da década de 1960 as áreas do teatro, cinema e música popular desenvolverão relações diferenciadas com seus públicos específicos. O que não implica dizer que os públicos eram estanques ou homogêneos e que os mesmos não transitavam entre uma área e outra.

No artigo “A arte engajada e seus públicos”, Marcos Napolitano⁶ observa três movimentos ocorridos nas três áreas artísticas em voga. Segundo o historiador, entre os anos de 1966 e 1968 o Teatro assistirá um processo de implosão do público, “implosão” essa porque, a partir de 1967, o teatro se fará “contra” o público, o chamado “Teatro de Agressão”; no Cinema ocorrerá um processo de fechamento do público, pois a partir de 1965 se fará um cinema para pequenos círculos, em parte por causa dos problemas de distribuição e da força esmagadora do cinema norte-americano, em parte por estratégia estética; e, por fim, a Música Popular (“MPB”) sofrerá um processo de abertura do público, pois também a partir de 1965 o público será potencializado pela entrada das canções numa impressionante dinâmica de mercado televisivo e fonográfico⁷.

A arte engajada visava constituir uma vanguarda, uma liderança, um grupo social que deveria conduzir o processo reformista-revolucionário e ampliar a esfera pública da arte

engajada, entendida como veículo de conscientização das massas. Para tanto alguns desafios se mostravam para os artistas como o de consolidar (e isso era necessário) um público próximo e imediato, que partilhasse com o artista espaços sociais comuns e valores ideológicos e políticos. Tinha-se que se ampliar o circuito de público, abrir espaços pelos quais a arte engajada circulava, pois o que se percebia era que fora dos circuitos de mercado o acesso às massas era bastante problemático. O desejo, a necessidade e o desafio, por fim, era constituir um “circuito de mercado, profissional e massivo, mas sem cair nas fórmulas e armadilhas da indústria da cultura, considerada alienada e escapista”⁸. Era preciso atuar em dois níveis de público: o meio social imediato ao artista e o meio social mais amplo, massivo, alvo da “pedagogia política” que, de forma mais ou menos explícita, se enunciava na obra.

Assim como no teatro, que se desenvolveu a partir de um núcleo burguês, o surgimento de uma música participante, engajada ou “canção de protesto”, como ficou conhecida, surgirá nos meios bossanovitas cosmopolita de classe média. O relativo sucesso da Bossa Nova entre o público jovem foi decisivo para a incorporação dessa estética musical pelos intelectuais do movimento estudantil como a base para uma canção engajada e nacionalista. De acordo com Nelson Lins e Barros em artigo de 1962, intitulado “Música Popular e suas Bossas”, afirmava que “a Bossa Nova deveria ser ‘nacionalizada’, para que cumprisse seu papel de conscientizador junto a dois tipos de público: o jovem estudante de classe média e as classes populares urbanas”⁹.

Carlos Lyra, Nelson Lins e Barros, Vinicius de Moraes, entre outros, destacavam a música popular como meio para problematizar a consciência dos brasileiros sobre sua própria nação e elevar o nível musical popular. Na perspectiva deles, a ideologia nacionalista era um projeto de um setor da elite que poderia beneficiar a sociedade como um todo, e a “subida ao morro”, organizada por uns, seria muito mais para se aumentar o contato, ampliar as possibilidades de expressão e comunicação da música popular renovada do que imitar a música das classes populares¹⁰.

O manifesto do CPC pouco influenciará, efetivamente, na produção musical que viria a formar a Canção de Protesto, que representava uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para a criação de uma sociedade mais justa. O matiz ideológico que representava a brasilidade e o seu conteúdo político atingiam um segmento de público sintonizado com essa proposta política: estudantes universitários e profissionais liberais. Abordando tal tema, Arnaldo Contier, ao tentar caracterizar a canção de protesto diz que

Essas canções de protesto apresentavam forte apelo emotivo-romântico, criando certa ambiguidade entre a proposta marxista, o positivismo e o romantismo. [...] Os temas amorosos, de coloração românticas e presentes nas canções boassanovistas transfiguram-se na canção de combate social, em novos temas amorosos, que substituindo a exaltação da mulher, da paisagem carioca pelo enaltecimento do povo brasileiro¹¹.

Canções como “Quem quiser encontrar o amor” (Carlos Lyra e Geraldo Vandré), que é um marco na tentativa de uma “Bossa Nova participante”, portadora de uma mensagem mais politizada e trabalhando com materiais musicais do samba tradicional, e “Zelão” (Sérgio Ricardo), apresentavam aquelas características comuns (definidas por Contier) que caracterizarão as canções de protesto: a romantização da solidariedade popular; a crença no poder da canção e do ato de cantar pra mudar o mundo (denúncia e o lamento de um presente opressivo e a crença na esperança de um futuro libertador).

Grandes shows de música popular (“Noite da Música Popular Brasileira”) e a criação de espaços para contato cultural (o restaurante “Zicartola”, por exemplo) serão a “ponte” que juntará o jovem estudante de classe média e o “povo”, ampliando-se o conhecimento do público de classe média a cerca da música popular brasileira de outras épocas e estilos. Nascia aí o público da MPB (agora com letras maiúsculas).

Esse novo público de música popular brasileira crescerá depois do golpe militar, pois a música, assim como o teatro, tornou-se o grande espaço de sociabilidade da juventude de esquerda. Paradoxo: a música popular, após 1964, com características esquerdizantes, irá ganhar cada vez mais espaço na “mídia” e será a partir desse fator que seu público crescerá exponencialmente¹².

A “MPB” atingirá franjas de um público bastante popular, sobretudo ao longo do anos 70, mas não pela atuação das entidades civis, estudantis ou sindicais, ligadas à militância de esquerda, e sim pela penetração crescente na televisão e na indústria fonográfica. O momento inicial desse processo de “abertura” foram os programas musicais vinculados pela televisão: o Fino da Bossa e os Festivais¹³.

Porém é preciso notar-se também que o cerceamento que a MPB sofria, consolidando-a como espaço de resistência política e cultural teve consequências econômicas negativas. A censura e o exílio são os grandes obstáculos para a consolidação do “produto” MPB, uma vez que afastava da cena nacional os grandes compositores (Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros¹⁴), após o fechamento político instaurado pelo AI-

5, dispositivo do governo que legalizou as práticas antidemocráticas como a censura prévia aos meios de comunicação e à produção cultural. Apenas a partir da segunda metade dos anos 1970, com uma perspectiva de abrandamento da censura revelar-se-á uma enorme demanda reprimida em torno da MPB, consolidando esse tipo de canção como uma espécie de ‘trilha sonora’ da fase de abertura política do regime militar e da retomada das grandes mobilizações de massa contra a ditadura brasileira, após 1977.

Os festivais de música que foram produzidos na década de 1960 (1965 marca o início do que Zuzi Homem de Mello denomina de “Era dos Festivais”¹⁵) serão ambientes por excelência de, além de apresentações musicais, batalhas político-ideológicas onde grupos se digladiavam na torcida por letras e arranjos que caracterizarão as chamadas “músicas de festival”, com conteúdos que abordavam “o homem brasileiro comum, o que nada possuía, retratando a situação do povo brasileiro naquele momento e o que era preciso fazer para que ele tivesse um destino mais feliz. Essa era a realidade tematizada pelo que se conheceria, nos anos seguintes, de música de festival”¹⁶.

Os festivais também serão o palco preferido para a divulgação das canções de protesto que, aliados à indústria fonográfica e à televisão, transformarão esse produto em uma possibilidade de comércio, além, também de ser palco das disputas entre as torcidas, como antes exposto: “engajados” versus “alienados”.

A plateia dos festivais era outro fator importantíssimo da produção musical da época, principalmente o público consumidor da MPB engajada. Ansiosa e sintonizada com a realidade nacional e às condições de produção, bem como de comunicação, cerceadas pela Ditadura, os jovens universitários, intelectuais e de classe média davam, aos festivais, um conteúdo revolucionário a algumas canções. Vai ser a partir daí que essa música terá como bordão o protesto contra a ditadura. E os compositores ao perceberem essa reação, faziam músicas que contivessem tais mensagens, embora não explicitamente, devido à ação implacável, e muitas vezes sem critério algum, dos censores. Daí nascerá uma característica marcante da música popular: a metaforização e o exercício de decodificação da mensagem por parte do público. O público sabia o que o poeta não podia, mas queria dizer.

No Piauí, o campo cultural apontará para artes que variavam entre o protesto e o desbunde. Entendê-las, no contexto dos anos 1970 e 1980, pede uma leitura superficial de algumas memórias musicais, remetendo à década de 1960, de forma que, a partir dela, seja feita um sobrevôo sobre as décadas seguintes.

Indagado sobre a consciência que o piauiense teria sobre a história de sua música popular, o músico Geraldo Brito¹⁷ fora categórico quando afirmou que o que se observa é uma tímida tomada de consciência sobre a nossa história musical, muito devido a projetos e pesquisas desenvolvidos no âmbito das faculdades que tem como fim, ao final do trabalho, contribuir na escrita da nossa história. Nas suas palavras, a respeito da existência ou não de uma consciência histórica sobre a música do Piauí a partir da década de 1960, Geraldo Brito coloca que o piauiense

Não tem. Hoje ninguém tem. Eu acho que agora, a partir da década de 2000, houve essa procura, está se formando mais essa coisa do apanhado histórico. A faculdade resgatando, os alunos indo atrás. Eu acho que a partir dessa década de 2000 a gente pode retomar isso. Eu quero lançar um livro com coisas que eu escrevi, informações dessas décadas passadas. Nos anos 60, começaram a aparecer os chamados conjuntos, depois passou a ser grupo, hoje é banda. Mas eles estão copiando, tipo cover, faziam uma banda para tocar música que ouviam no rádio. Eu acho que essa minha geração nem se preocupou com isso, bateu essa coisa de fazer tudo autoral, fazer composições próprias¹⁸.

Falar sobre música no Piauí é inevitavelmente tocar no nome de Geraldo Brito. Músico versátil, que além de tocar instrumento de corda é compositor, tendo composto sozinho e em parceria com outros músicos com quem vem vindo, desde seus primeiros anos de trabalho no meio artístico vivendo, convivendo e trabalho em parcerias.

São de Geraldo Brito alguns dos primeiros escritos sobre música do Piauí, em um momento onde o pragmatismo do mundo moderno parece fazer com que algumas disciplinas tenham (ilusoriamente) seu poder de atração minorizado, tais como a filosofia, a sociologia e a história, os escritos de GB são de suma importância para que propõe lançar-se na seara de resgatar algumas histórias que venham compor um mosaico maior, o de contribuir para a escrita, divulgação e maior consciência histórica por nosso legado cultural.

Nos anos 1980 foram publicados dois artigos na revista *Cadernos de Teresina*, uma publicação da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, em Teresina, e outro nos anos 1990, na mesma revista, assinados por Brito, intitulados, respectivamente, *Música no Piauí anos 60*, *Música no Piauí anos 70* e *Música no Piauí anos 80*, onde Brito trazia em seus textos alguns nomes, algumas datas e alguns acontecimentos que marcaram as três décadas no Piauí no que diz respeito ao campo musical. Autores, intérpretes, conjuntos vocais e a importância que as rádios tiveram na divulgação de uma música popular piauiense são temáticas que aparecem nos textos acima citados.

Lancemos-nos à Teresina dos anos 60 a partir dos olhares, dos toques, das lembranças e dos esquecimentos de um único personagem, isto é, de sua memória. Teresina à época era vista como uma cidade calma, com poucas avenidas, poucos automóveis, ainda sem estação de TV e que tinha no rádio “a” fonte de entretenimento, comunicação e socialização da população. No que tange a práticas musicais, podemos observar a existência de alguns programas de claros, que por vezes contava com a presença de um astro ou estrela de renome nacional. “sempre acompanhados pelo Regional Q3, conjunto pertencente ao quadro de funcionários da Rádio Difusora de Teresina, a pioneira no campo radiofônico da capital, uma vez que a primeira emissora de rádio do Piauí foi a Rádio Educadora de Parnaíba¹⁹”.

Emissora de radio que se prezasse, tinha um conjunto musical que era formado basicamente por dois violões, cavaquinho, bandolim, pandeiro, flauta. Com a aparição do disco elétrico em 1927, e principalmente do rádio em 1935, começaram a surgir os grupos de acompanhamento para os ídolos de massa do Brasil – os cantores. O regional da Difusora era composto por: Antonio Simplício (acordeom), Carlos Guedes (cavaquinho), Panfílio Abreu (violão), José Maria Doudment (violão de 7 cordas), Bruno do Carmo (bandolim/violão). Outros músicos como José do Baião (sanfona) e Chico Sanfoneiro tiveram participações neste regional, que acompanhava cantores piauienses, como por exemplo: Totó Barbosa, João de Deus, Delmir Chaves, Clemílton Silva, Dagmar Pereira, Telva Neide, Francisco Guimarães, Damasceno, Helena Núbia, Walcir Moreira e eventualmente José Eduardo pereira e José Lopes dos Santos (flauta).

Nos anos 1950 e 1960, o Regional Q3 da Difusora também acompanhou alguns nomes consagrados da música nacional, tais como Ângela Maria, Carlos Galhardo, Núbia Lafayette, Dalva de Oliveira, Cauby Peixoto, Sivuca, dentre outros artistas internacionais como: Juanito Venâncio, Bievenido Granda e Roberto Lazama. Era o tempo em que ocorria o “Voz de Ouro da ABC” uma espécie de festival a nível nacional que selecionava os melhores cantores de cada Estado, havendo depois uma finalíssima com a intenção de se escolher o melhor cantor brasileiro.

Em 1960, surgiu a Rádio Clube de Teresina, que não tinha um elenco de músicos definido, mas que eventualmente apresentava os seus programas com calouros. Em 1962 surge outra emissora de rádio. Desta vez a Rádio Pioneira de Teresina, e que contribuiu bastante no âmbito musical, contando com apresentações de programas de calouros e shows com astros nacionais em suas dependência. O seu conjunto regional composto por: Edilson Freire (sanfona), Ludimar (violão), João dos Santos (pandeiro), Chico Rosa (bateria), Carlos

Guedes (cavaquinho) e Sansão (saxofone). Esse regional acompanhava também artistas como: Núbia Lafayette, Orlando Dias, Carlos Alberto, Alcides Gerardi e Vanderléia (em início de carreira).

Passado o período de destaque dos conjuntos que acompanhavam os músicos, é destaque a partir dos primeiros anos de 1960 o surgimento de alguns grupos musicais. Entre os anos sessenta e sessenta e três, um trio quebrava a monotonia da cidade. Era o Trio Yucatan, composto por: Walter Sampaio, Silzinho e Mundicão. Logo conquistaram a cidade e eram os preferidos em festinhas de residências, de colégios e em gravações em jingles. A cidade foi se tornando pequena para os interesses do trio e 1963 eles partem com destino a Brasília e São Paulo. Em 1963, período de sucesso do Trio Yucatan, houve um recheamento de canções genuinamente piauienses. É de autoria de Levi Moura a bonita canção “Você não Meditou”, interpretada por Rosinha Lobo nos anos 70 e que nos anos 80 foi gravada pelo piauiense Cabral Rios.

No ano de 1963 surge outro grupo musical: Os Milionários. Segundo Geraldo Brito:

Polícia Militar do Piauí, que outrora tivera em seu quadro uma Jazz Band animando as tradicionais tertúlias do famoso Clube dos Diários, na pessoa do seu comandante coronel Torres de Melo, pede ao professor Luis Santos (pertencente ao quadro da Polícia) que crie um conjunto musical no sentido de realizar um elo entre o público interno e externo. O professor Luis Santos imediatamente agilizou a formação do conjunto que recebeu o nome de Os Milionários, numa justa homenagem ao compositor José Bispo. Os Milionários se tornou popular e o comandante, de tão grande entusiasmo, mandou trazer diretamente de Fortaleza a gravadora Orgacine, que, ao chegar, instalou-se nos estúdios da Rádio Pioneira²⁰.

Os Milionários era composto por: Simplício Cunha (saxofone e clarinete), Edilson Setúbal (piano solovox), Artur Pedreira (bateria), Lourival Marques (baixo), Bruno do Carmo (guitarra), Gabriel Oliveira (percussão) e João de Deus (cantor), tendo atuado entre 1963 e 1970.

GB, como Geraldo é conhecido no meio artístico piauiense, destaca o ano de 1964 em que um novo cantor toma para si os holofotes no meio musical da cidade. Seu nome era Herbert Arcoverde. Ele animava os programas de calouros e participava do elenco da Prata da Casa que se apresentava antes de shows de alguns astros renomados. De 1964 para 1965, surge outro trio para alegrar os teresinenses. Era o Trio Guarany, formado por Bimba (violão e voz), Chico (voz) e Jesus (voz). O Trio Guarany animava as festas, participava de programas e tinha uma atuação quase que constante nos realizados pela Rádio Clube.

Em 1965, chega a Teresina o baterista Barbosa que monta o famoso conjunto Barbosa Show Bossa, incendiando o salão do Clube dos Diários. No início de 1967 o B.S. B foi desfeito e surgiu imediatamente outro conjunto chamado Sambrasa, composto por músicos do extinto Barbosa, mas em meados de 1967, a cidade tornava-se ainda mais quente com a aparição de um conjunto tipicamente da jovem guarda. Os Brasinhas provocaram uma tremenda reviravolta por parte do público feminino. A banda era constituída por jovens cabeludos, como mandava o figurino, e todos genuinamente piauienses. À sua formação original, Os Brasinhas ganha a valiosa participação do guitarrista Assis Davis, um dos melhores músicos piauienses no que se refere à época da Jovem Guarda. Paralelamente, surgiram Os Metralhas, resultante da saída de Ernesto e Chico Vasconcelos dos Brasinhas.

Após Os Brasinhas e Os Metralhas, foram surgindo, pouco a pouco, outros conjuntos como Os Lords, Os Tangarás, The Dandies, Os Fantasmas, The Sammers, Zé e Seus Quatros Azes. Em 1967 mais um outro piauiense ganha destaque no cenário musical do país. Era Torquato Neto que ainda hoje é destaque em jornais, como a Folha de São Paulo, Jornal do Brasil e em especiais de TV.

Nos últimos anos da década, mais precisamente em 1969 existiu também em Teresina o conjunto Golden Girls, formado exclusivamente por mulheres. Esse conjunto musical feminino teve vida curta, mas se apresentou em vários locais, como no auditório da Rádio Clube. Neste mesmo ano surgiu na capital o cantor mirim Jurandir Vieira, causando uma grande sensação nos programas de auditório.

A boemia dos festivais: o sonho de fazer música na capital piauiense

Nesse tópico, pretende-se realizar uma leitura de algumas fontes que indicam o sonho de se fazer um festival de música em Teresina. Partindo da noção de cartografias do desejo, e de micropolítica²¹ para dizer que o desejo de expor a música piauiense fazia parte das representações culturais de Teresina, já no início dos anos 1970.

Reproduzo a seguir algumas matérias de jornal que mostram o interesse de trazer músicos pra o Piauí, mas especificamente pra a capital econômica e cultural do estado, Teresina, mas que não encontram apoio político ou mesmo de empreendedores no campo social e cultural, etc; também uma passagem de uma fala de Herculano Moraes, do jornal *O Estado*, que assinava uma coluna intitulada *Jornal do Índio*, comentando da necessidade premente de se realizar um festival de música no Piauí:

Os novos cantores. Vamos valorizar!

Oswaldo e Valderi é a dupla de piauienses que está dando conta direitinho do recado. Eles sabem que é difícil fazer música nessa terra pobre. Mesmo assim, eles afinam a guitarra e o violão, para interpretação de 17 composições de sua autoria. Na televisão, no interior do Estado, nos shows em que estejam presentes, são sucessos. Vamos valorizar o que é nosso, gente. Fazer promover um festival de música popular.²²

No jornal *Toco Cru Pegando Fogo*, um jornal produzido pelo Diretório Setorial dos cursos da área de saúde da Universidade Federal do Piauí, em artigo intitulado “*As coisas*”²³, de Antônio Anchieta, nos traz um panorama do cenário cultural teresinense em idos de 1973, mais especificamente no campo musical. À época, o autor constatava que o Piauí ficava à margem das turnês dos grandes artistas da época. Marginalizado até mesmo em relação aos vizinhos Maranhão e Ceará, que recebiam em seus palcos os grandes nomes da música brasileira, enquanto que em nosso estado apenas ouvia-se falar. Comenta-se ainda da participação de artistas no que ele chama de “circuito universitário”, isto é, um conjunto de atividades culturais (e políticas, e sociais) promovidas por jovens universitários, mas de outros lugares, uma vez que para ele, vivia-se aqui mais um estado de inércia, houvera um “curto-circuito”:

Todo mundo tá sabendo que uma porção de gente boa (Chico, Caetano, Gil, Betânia, Gal, Sérgio Ricardo e outros bichos) estão fazendo circuito universitário. Aqui em Teresina houve curto-circuito. O pessoal passa do Ceará pro Maranhão e aqui ninguém sabe de nada. Muito bem. Assim sim. Meu bem amado Piauí bem informado não precisa saber nada mesmo. Mas acontece é que soubemos que Gilberto Gil está interessado, anotem, em vir aqui na terra da cultura. E segundo se informa o nêgo só tá pedindo as passagens pra vir mostrar muita coisa aqui. A Reitoria vai pensar no assunto²⁴.

Este trecho tenta representar um pouco do que era o ambiente cultural do Piauí em meados da década de 1970 e que não parece ter modificado-se tanto assim. Sobre o assunto, Geraldo Brito comenta, falando sobre o período posterior, que

Os anos 1980 trouxeram um vazio para a música em se falando de shows. Em compensação, foi nos anos 80 que tivemos um contato mais constante com a indústria fonográfica, fato este reforçado com a presença do CD no início dos anos 90²⁵.

É comum vermos grandes nomes da música nacional, bem como internacional, apresentando-se nos estados do Nordeste brasileiro, como os vizinhos Maranhão e Ceará (ainda!), e no Piauí, repetindo-se uma prática, uma cultura de não investimento nos atrativos culturais.

Quando acontecem alguns shows na capital, de artistas vindos de fora, ainda percebe-se também uma maior valorização exatamente à bandas tidas como “principais”, do Sul-Sudeste, enquanto às bandas “locais” cabem a árdua tarefa de tocar no começo da noite, em um palco menor, para um número ínfimo de pessoas. Sintomas de uma desvalorização à musica local ou reflexo de uma cultura de valorização à música piauiense que vem de décadas atrás?

Em matéria publicada no jornal *O Estado*, de 02 de agosto de 1972, aborda a carreira da cantora Lena Rios, a Barradinha, que fala de seu show, do seu repertório e da receptividade à ela pelo público local e de fora, em suas turnês pelo Brasil. Fala da desvalorização do tipo de música produzida por ela e do gosto musical das pessoas do “Norte”. Ao ser chamada de baiana, faz reverência a seu lugar de origem:

TODAS as sextas-feiras, a boate Pujol vai ter a voz de Lenna Rios, num *show* onde “seria capaz de brincar com as pessoas, dizer qualquer negócio”. Com a direção musical de Marcus Vinícius, Lenna terá o acompanhamento de Piau (guitarra e arranjador), Luis Roberto (bateria), Sérgio Magrão (baixo) e Jimmy (tubadora). Piauiense é muito confundida por baiana: “dou o maior dez pra Bahia, mas o negócio é que sou do Piauí”, Lenna passou três meses do último verão no Norte, apresentando um *show* que a espantou muito, porque “lá não são bem aceitas as músicas do meu repertório, Caetano, Gil e tal, lá eles curtem mais Jerry Adriani, Paulo Sérgio, e assim mesmo eu não poderia ter sido melhor aceita”.²⁶

Os sabores existentes nas práticas (ou “transas”) culturais dessa parcela da juventude teresinense ficam claro na fala da Barradinha. Como piauiense, ela não gosta de ser confundida com baiana. Sua territorialidade constitui lugar marcante, no qual ela se identifica com o elemento *cajuína* presente em sua constituição enquanto sujeito. Por outro lado, no entanto, olha para o externo, para o que não é, até então, conhecido por aqui, e busca apropriar-se disso. Procura encaixar, tanto em seu repertório quanto em sua performance artística, artistas ainda pouco conhecidos por aqui. Assim como fala em entrevista dada aos garotos que produziam o suplemento *O Estado Interessante*, o processo de abertura da juventude teresinense para novas práticas e produções de cultura se daria de forma lenta, afinal “cincoenta por cento da nossa juventude ainda prefere ouvir o Jerri Adriani, o Paulo Sergio (que não é o Vale), o Waldick Soriano... a um Tom Jobim, um Caetano, um Gil... Chico Buarque”²⁷.

De maneira semelhante à “Barradinha”, outros jovens teresinenses buscavam maneiras de demonstrar sua insatisfação para com a cultura e o gosto musical vigentes na

cidade, o que fica claro no texto de Rubens, o Gordo, publicado n'*O Estado Interessante*, e intitulado “Vamos civilizar esta cidade”:

Todo mundo ainda está ligado em The Fevers, Jerry Adriani, Wanderlei, Ronnie Von e outros cantores que têm esse mesmo gênero de música (vagabundo, por sinal). Só as empregadas de cozinha têm saco pra ouvir as músicas desses caras, assim mesmo porque são humildes e não têm oportunidade de ouvir outras músicas. As rádios daqui só rodam essas. Será que não têm discos que prestem, ou é porque querem demonstrar as suas qualidades de verdadeiros piauienses?²⁸

A postura do autor é fortemente marcada pela busca por uma dose de Coca-Cola à cultura piauiense. No entanto, essa busca nem sempre estava desvinculada da tentativa de aliar o local ao global, o que se percebe nas tentativas de fazer festivais de música, que expressem a música piauiense, mas com uma cara de cultura globalizada. Em relação aos festivais realizados em Teresina à época, chama-nos a atenção para análise uma matéria publicada no jornal *O Estado*, quando fala da II Jornada Universitária²⁹, onde se realizou o

I Festival de Artes Plásticas do Piauí, com exposição de trabalhos de artistas piauienses, que consistiram em pintura, talha e tapeçaria. (...) um concurso literário, que abrangeu os gêneros de poesia e conto, além de uma parte esportiva, com futebol de salão, Voleibol Masculino e Feminino, Xadrez e Tênis de Mesa³⁰.

Dentro deste evento, realizou-se o I Festival Universitário da UFPI, tendo a letra de Regina Coeli, “Não Existo”, vencido o certame. “Sol e Nós”, de Maria Helena Araújo foi a segunda colocada da noite. O prêmio de melhor intérprete da noite foi dividido entre Ana Lúcia e Assis Davis. O interessante é uma pequena nota dada na matéria sobre o público, dizendo que o mesmo pouco apareceu no ginásio coberto do SESC, local onde realizou-se o evento, justificando tal ausência pela não divulgação do evento pela imprensa local. O que nos faz indagar: porque a sociedade não soube desse evento organizado pela universidade? Sobre o que versavam as músicas vencedoras, e as demais concorrentes? Quem eram os participantes e os vencedores? E aqueles que foram à final, mas não venceram? Como se deu a organização e andamento do evento?

Para efeito desta pesquisa, embora tenham sido encontrado várias referências a diversos festivais de música no período compreendido da pesquisa, como o I Festival de Música da Escola Técnica, realizado em 1975³¹ ou Festival de Música Popular do Piauí (FMPBPI), realizado em 1980, que é uma iniciativa da TV Clube, com apoio do Governo Lucídio Portela e da Prefeitura Municipal de Teresina. Trata-se de um projeto cultural que

recebeu a denominação do professor Valter Alencar – Fundador da TV – visando a promoção de valores culturais do Estado³², a pesquisa se concentrará na análise do Festival Estudantil de Música Popular (FEMP), organizado pelo Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal do Piauí, bem como o Festival de Música do Parque Piauí (FESPAPI), organizado por professores e estudantes secundaristas, além do apoio da comunidade do bairro, caracterizado por ser um bairro proletário onde se desenvolveram várias atividades político-culturais como música, teatro e literatura engajada. O que essas manifestações, em especial as musicais, têm a dizer sobre uma faceta das identidades juvenis no período?

Entre arames e fuzis: quando fazer música é protestar

Vindo do embalo da segunda metade da década de 1960 que se caracterizou pelo sucesso dos festivais no eixo Rio-São Paulo, tais como o “Festival de Música Brasileira”, organizado pela TV Record de São Paulo e o “Festival Internacional da Canção” (FIC), organizado pela Rede Globo do Rio de Janeiro, as notícias musicais e os movimentos culturais também começam a chegar ao Piauí, ainda que com algum atraso. Esta conexão, por sua vez, tornará ídolos no Piauí aqueles que “fizeram acontecer” nos primeiros festivais, tornando-se referências estéticas e ideológicas para entre jovens artistas piauienses. A canção de protesto, grandemente vinculada aos festivais³³, no Piauí, teve seu período fértil no marco temporal que vai de meados de 1975 até metade da década de 1980, período áureo dos festivais. Como testemunha Williams Costa³⁴, um dos personagens dessa época áurea,

Até 1975 não existia nada aqui em Teresina em termos de movimento cultural. Tinha a Banda de Música da prefeitura (...). O FESPAPI começou por volta de 1975 e foi até mais ou menos 1978. Aí teve um período assim parado e depois retornou nos anos 1980 e depois teve fim. O FEMPI já foi uma coisa mais posterior, já nos anos 1980³⁵.

Um dos locais em que as canções com cunho político puderam ganhar corpo no Piauí e, especificamente, na capital, viria a ser um bairro que agregava vários pontos que culminariam na formação tanto de um corpo produtor quanto de um público consumidor, tido como consciente e politizado, apto a compreender as mensagens que eram repassadas ou que tentavam passar os compositores, através de um exercício poético e de análise metafórica para a compreensão.

O bairro Parque Piauí, zona Sul de Teresina, agregava muitas características que fizeram desse bairro um lugar propício para a produção de vários tipos de manifestações

artísticas com apelo contestatório. Jornais alternativos como *O Osso e Habeas Corpus*³⁶ foram reflexos do momento pelo qual o bairro, a cidade e o estado passavam. Esses jornais que tinham a participação, em sua maioria, daqueles que também participavam do Festival, continham normalmente em sua estrutura poemas, desenhos, crônicas e textos críticos sobre literatura e arte.

Além da música e da literatura, houve no Parque Piauí também uma grande produção na área teatral. Ainda sobre o assunto conta-nos Williams Costa: “acho que foi no governo Alberto Silva. Ele trouxe um pessoal do Rio de Janeiro para ensinar cultura, ensinar teatro, [...], e de lá saíram alguns professores que contribuíram para o festival³⁷”.

No período em que não ocorriam festivais, que, em geral, cessavam por volta do mês de julho, a produção cultural no Parque Piauí não parava. Jornais alternativos, peças teatrais, bem como lançamento de livros, aconteciam (...) entre um festival e outro. Em geral, tais produções eram atravessadas pelo ideal de protesto juvenil, que também marcava os festivais, formatando ali um espaço que, para além de culturalmente efervescente, apresentava-se como lugar de intensa produção de uma cultura política³⁸.

A questão eclesial foi também outro importante fator a impulsdionar a formação de uma sociedade crítica no Parque Piauí. Foi notória a grande (..) influência que a Teologia da Libertação³⁹, a partir da atividade de alguns padres, teve quando nas décadas de 1960 e 1970 começaram as atividades político-culturais no bairro. É ainda o músico Williams Costa quem nos conta que

nos anos 1960, ainda no início de formação do Parque Piauí começou um trabalho dos padres italianos, um trabalho assim com uma visão política, dentro de uma linha quase revolucionária, e aí foi o primeiro padre pra lá cujo nome eu não me recordo, não é da minha época, depois posteriormente foi um segundo que fez mais um trabalho de continuação e nos anos 1970 chegou um padre chamado Pe. Sandro e ele era bem pé no chão, ele tinha muita iniciativa junto à comunidade, de fazer, de botar a mão na massa, de pegar colher, de pegar enxada, ele gostava de calejar as mãos pra dar exemplo de construção, neste período a Igreja tinha como um todo um negócio chamado comunidade eclesial de base, no Parque Piauí foi o cerne dessa formação dessa consciência política⁴⁰.

O professor, músico e letrista Achylles Costa Júnior⁴¹, hoje docente do curso de Bacharelado em Comunicação Social da Universidade Federal do Piauí, conta que uma dessas lideranças eclesiásticas, o Padre Sandro, era uma pessoa muito preocupada com os pobres e que sempre organizava palestras, trazendo pessoas para conversar com os grupos de jovens, de adolescentes, num trabalho de conscientização do pessoal do bairro.

A gente vivia na miséria, mas não sabia que era porque o país era um país dividido entre ricos e pobres e que, inclusive, existia uma elite dominante que tava (sic) acabando com o país, além da própria Ditadura Militar⁴².

Portanto, como se percebe, às condições exteriores como as deficiências típicas de bairros carentes, formado por classes baixas, basicamente proletárias, somou-se a atividade ou o fator político desenvolvido por um setor da Igreja Católica, tornando mais ainda o Parque Piauí um espaço ideal a uma produção cultural de protesto.

Acompanhando, mesmo que com certo tempo de diferença em relação aos grandes festivais das regiões Centro-Sul do Brasil que consagraram tanto letras, compositores e intérpretes, quanto movimentos musicais (Jovem Guarda, MPB, Tropicalismo⁴³), o Piauí entrará no clima dos festivais a partir de 1975 quando se dá a realização do I Festival de Música do bairro Parque Piauí (FESPAPI). Este festival, organizado por moradores do próprio Parque Piauí e voltado para todo o Estado, existiu por cerca de dez anos.

Em 1975 seria realizada sua primeira edição e por volta de 1984 ele se despede do cenário, já que a essa altura o Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal do Piauí realizava em suas dependências o Festival Estudantil de Música do Piauí (FEMPI). É em relação a esse contexto cultural que Williams Costa nos relata que:

O FEMPI já foi uma coisa mais posterior, já nos anos 1980. O FEMPI era uma coisa mais tecnicamente elaborada, tinha um instrumental mais adequado (organizado pela Universidade Federal). Nos anos 1980 já... aquele período da Ditadura já tava mais branda, já tava no tempo da *distensão*. Tinha ainda um monitoramento, tinha ainda o DOPS, a Polícia Federal ainda tinha aquela coisa, não era como nos anos 1970⁴⁴.

Ainda sobre o FEMPI, o compositor João Berchmans⁴⁵, ⁴⁶, hoje professor do curso de Música da Universidade Federal do Piauí, comenta da importância desse festival ao ressaltar que o mesmo foi um grande espaço de socialização da música em Teresina, mostrando para o público grandes nomes hoje consagrados na música popular piauiense⁴⁷.

Em relação ao FESPAPI, tratou-se de um festival concebido e organizado por pessoas da própria comunidade, tendo à frente a figura de Francisco das Chagas Venâncio⁴⁸, professor de matemática de uma escola da comunidade, que muito contribuiu para a realização e manutenção desse festival.

Venâncio era professor de matemática, que gostava de tocar violão, tinha uns métodos não muito convencionais de dar aula e era muito querido pelos alunos, era muito crítico, ácido, mordaz, como as pessoas diziam na época “cortava” mesmo, “tesourava”, não se livrava ninguém. Mas ele, como

outras poucas pessoas, tinha acesso a essa literatura, o Pasquim, depois veio o jornal “O Movimento”, um jornal mais ou menos alinhado com a igreja que depois desse movimento surgiu o pessoal do Partido dos Trabalhadores⁴⁹.

A organização desse festival dava-se quase que de forma heróica uma vez que faltavam tanto recursos econômicos quanto recursos técnicos. O primeiro festival veio a acontecer na Associação dos Moradores do Parque Piauí (AMPAPI), depois transferido, nas edições seguintes para o prédio do Centro Social Urbano (CSU) do bairro, mantido pelo governo do Estado.

Para sair do papel o projeto do festival houve uma verdadeira corrida para conseguir patrocínio que veio tanto dos comerciários (do bairro e de toda a capital) quanto do governo também, junto à Secretaria de Trabalho e Ação Social, tendo ainda grande divulgação na imprensa piauiense tanto nos jornais quanto no rádio.

Outra grande dificuldade dizia respeito a aparelhagem utilizada para a amplificação dos sons dos instrumentos musicais, uma vez que se tratava de um material dispendioso e de difícil acesso. Normalmente alugava-se o som com o dinheiro das inscrições ou, como se deu em alguns momentos, contratava-se uma banda para tocar após cada eliminatória e usava-se o som da própria banda para que o festival pudesse acontecer. Achylles Costa Júnior relata um pouco da dificuldade de promover cada festival:

Não sei como é que se conseguia fazer né, porque tinha pouco apoio, o próprio colégio que a gente estudava não apoiava com nada, a gente mal conseguia o espaço e com o dinheiro das inscrições o pessoal alugava o som. Às vezes o som era de alguém que tava participando também, e assim a coisa ia... Os cartazes era a gente que fazia mesmo, na mão, rodava em mimeógrafo, a gente pintava e desenhava os enfeites lá⁵⁰.

Williams Costa também fala um pouco das dificuldades que era produzir um evento que não tinha muito patrocínio:

Só tive duas participações, depois eu fiquei colaborando, assim como no primeiro festival que eu tinha apenas 15 anos, fui com uma professora de artes, professora Socorro Resende fomos pegar lá no colégio Professor Madeira as cadeiras do colégio pra servirem como auditório pro público. O primeiro festival foi na Associação dos Moradores, na AMPAPI, com o dinheiro do patrício foi contratado um conjunto e o som desse conjunto era usado no festival. Cada eliminatória tinha uma festa e usava-se o som das bandas contratadas pros candidatos poderem se apresentar, e minha outra contribuição foi desenhando os cartazes dos festivais, eu fiz alguns, o Francisco de Pádua Amaral fez outros⁵¹.

Quando teve início da “Era dos Festivais”⁵² no Piauí, o Brasil como um todo ainda vivia um período turvo no seu sistema governamental, o que ia acabar se refletindo na produção cultural desenvolvida.

Nessa época, era 1975, era a época da Ditadura Militar, aí muita gente fazia música de protesto né, não todos, a maioria fazia outro tipo de música e muitas dessas músicas mais de protesto era proibidas pela Polícia Federal e tal, mas o pessoal apresentava mesmo assim as músicas, terminavam não botando pra frente, não gravando⁵³.

Berchmans, ao falar sobre essa produção de protesto nos diz que até certo ponto é muito difícil não se achar uma canção de protesto ou uma música que não falasse um pouco a respeito da situação político-social que o Brasil vivia na época, até mesmo dentro da universidade, do espaço acadêmico em que muitas dessas canções e desses festivais se realizavam⁵⁴.

A conjuntura social, a conjuntura econômica e a conjuntura política formavam o tripé que levaria jovens e incipientes artistas a se lançarem na produção cultural. Com os festivais surgiram compositores que, com as condições propícias, viam ali uma oportunidade e aqueles que já produziam passaram a intensificar ainda mais suas composições voltadas para essas apresentações.

Ao analisar algumas das canções que marcaram os festivais, levou-se em conta os três aspectos que Napolitano (2006) considera para quem se propõe a trabalhar com música popular: letra, música e performance. Foi levado em conta, a partir da contextualização feita com a época de sua produção, as letras e as possíveis temáticas abordadas pelos autores, através de diálogo com os mesmos. Além disso, houve a necessidade de, dentro da pesquisa, delimitar o *estilo musical* a ser contemplado dentro de uma grande área temática, que seriam as músicas de protesto. Por isso, adotamos as canções apresentadas em festivais de música. As entrevistas coletadas com os autores/músicos também nos possibilitaram re-conhecer o ambiente que envolvia músicos, autores e intérpretes dentro da atmosfera que circundava os festivais de música em Teresina entre os anos de 1975 a 1985, especificamente o FESPAPI e o FEMPI, atmosfera de excitação, de angústia, de apreensão, de alegria, bem como as apresentações no palco (performance).

O tom contestatório, o sentimento de inconformismo apresentava-se densamente nas composições como podemos ver na canção intitulada “*Biotema*”⁵⁵, de Alzira Probo e João Berchmans⁵⁶.

Quem te fez ser assim
 Tem silêncio no olhar
 Mas duro que um morto
 Mas frio que o ar
 E de amores não canta
 Nem de espada junto
 Quem te fez tão mudo
 Sente mal de tudo
 Um corpo amaldiçoado

Nesse trecho podemos ver uma indignação ou sentimento de repulsa àqueles promotores de uma política de repressão, sem liberdade de expressão, que calavam àqueles que de alguma forma tentavam se expressar sobre a situação política brasileira.

Outra canção também apresentada no FESPAPI foi *Medusa*⁵⁷, de Carlos, na qual, a partir de uma metáfora com um ser da mitologia grega, o autor faz uma referência ao poder repressivo, poder de censura do governo, poder de calar, e em consonância com *Biotema*, de fazer calar, de usar o medo, a partir do recurso da violência, como uma de suas atividades comuns.

O vale das pedras é a morte
 De quem vai e de quem vem
 É a terra de Medusa
 Que tudo em pedras transformou
 Um reinado de pavor

E no vale das pedras, uma possível metáfora do Brasil, em que pese o “reinado de pavor” há quem cante por liberdade:

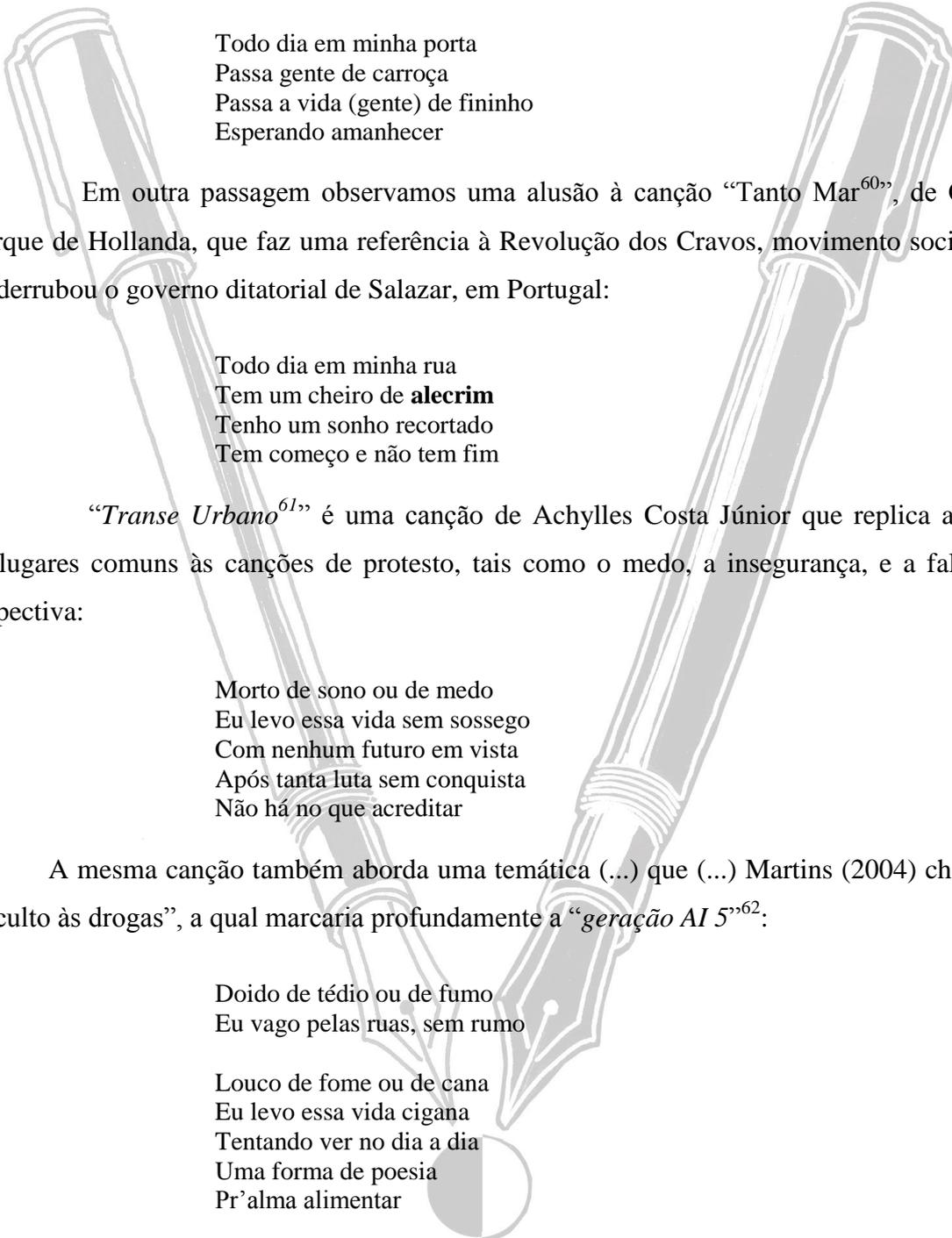
Um triste canto de lamento
 Vem de longe devagar
 Expressando pensamento
 De quem quer se liberta

A canção ainda faz referências a outros aspectos do cotidiano daqueles que tentavam viver nessa vida de protesto, como a clandestinidade e as perseguições feitas pelo governo através de seus departamentos especializados (DOPS e DOI-CODE⁵⁸), ou melhor, por Medusa:

O escudo, a espada, o espelho
 A coragem de matar
 Correm todos extenso vale
 E Medusa vai achar

Medusa apresenta-se como uma canção de protesto que toca em pontos principais pontos como censura, perseguições, vida na clandestinidade, e até mesmo referência à produção de canções com a intenção contestatória.

Outra canção, cujo título não sobreviveu na memória dos participantes dos festivais, tendo apenas uma referência sobre sua composição relegada a Geraldo Brito (músico piauiense) e defendida por Marlúcia⁵⁹, também passa por alguns pontos característicos das “canções de protesto” como o sentimento do “dia que virá”, do “amanhã”



Todo dia em minha porta
Passa gente de carroça
Passa a vida (gente) de fininho
Esperando amanhecer

Em outra passagem observamos uma alusão à canção “Tanto Mar⁶⁰”, de Chico Buarque de Hollanda, que faz uma referência à Revolução dos Cravos, movimento socialista que derrubou o governo ditatorial de Salazar, em Portugal:

Todo dia em minha rua
Tem um cheiro de **alecrim**
Tenho um sonho recortado
Tem começo e não tem fim

“*Transe Urbano*⁶¹” é uma canção de Achylles Costa Júnior que replica alguns dos lugares comuns às canções de protesto, tais como o medo, a insegurança, e a falta de perspectiva:

Morto de sono ou de medo
Eu levo essa vida sem sossego
Com nenhum futuro em vista
Após tanta luta sem conquista
Não há no que acreditar

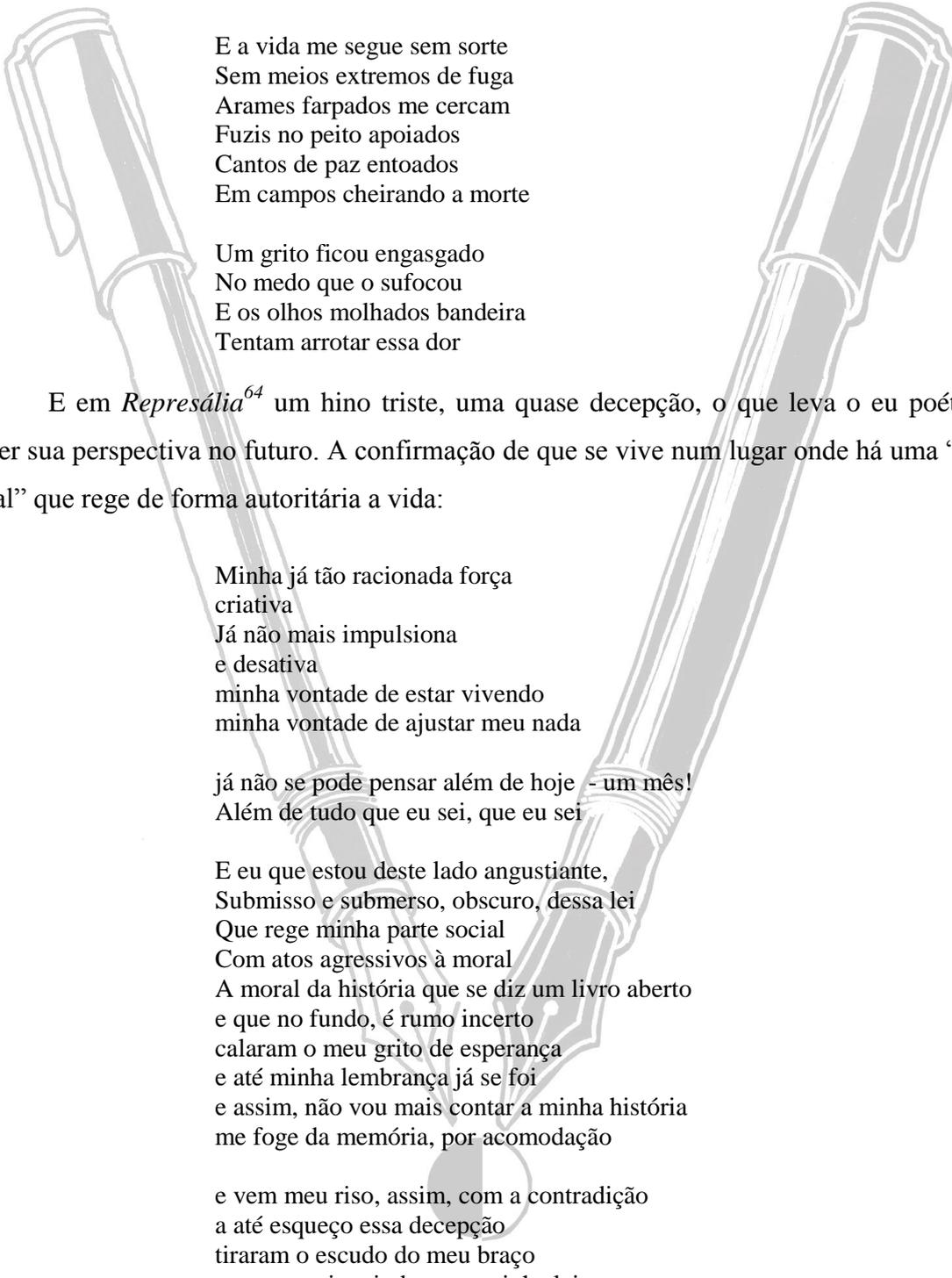
A mesma canção também aborda uma temática (...) que (...) Martins (2004) chamou de “culto às drogas”, a qual marcaria profundamente a “*geração AI 5*”⁶²:

Doido de tédio ou de fumo
Eu vago pelas ruas, sem rumo

Louco de fome ou de cana
Eu levo essa vida cigana
Tentando ver no dia a dia
Uma forma de poesia
Pr’alma alimentar

O medo, a repressão. Um canto por vitória, por liberdade. Essas são características marcantes das identidades juvenis dos anos 1970 de mais duas canções de Achylles, com grande repercussão nos festivais dos quais participou. Em “*Arames e Fuzis*⁶³”, Achylles

transborda em sentimento pessimista ao que se passa, às possibilidades que o relegam. Um sentimento de prisão (“*Arames farpados me cercam*”), de constante vigilância (“*Fuzis no peito apoiado*”), e a constatação/certeza de que quem não “dançasse” ao som da música deles teria algum fim trágico, o fim último, a morte.



E a vida me segue sem sorte
Sem meios extremos de fuga
Arames farpados me cercam
Fuzis no peito apoiados
Cantos de paz entoados
Em campos cheirando a morte

Um grito ficou engasgado
No medo que o sufocou
E os olhos molhados bandeira
Tentam arrotar essa dor

E em *Represália*⁶⁴ um hino triste, uma quase decepção, o que leva o eu poético a perder sua perspectiva no futuro. A confirmação de que se vive num lugar onde há uma “parte social” que rege de forma autoritária a vida:

Minha já tão racionada força
criativa
Já não mais impulsiona
e desativa
minha vontade de estar vivendo
minha vontade de ajustar meu nada

já não se pode pensar além de hoje - um mês!
Além de tudo que eu sei, que eu sei

E eu que estou deste lado angustiante,
Submisso e submerso, obscuro, dessa lei
Que rege minha parte social
Com atos agressivos à moral
A moral da história que se diz um livro aberto
e que no fundo, é rumo incerto
calaram o meu grito de esperança
e até minha lembrança já se foi
e assim, não vou mais contar a minha história
me foge da memória, por acomodação

e vem meu riso, assim, com a contradição
a até esqueço essa decepção
tiraram o escudo do meu braço
mesmo assim ainda traço minha lei

Arames e Fuzis e Represália, músicas consagradas em festivais dos quais participaram traz à tona um sentimento triste, um pessimismo do poeta em relação à realidade,

mas que ao mesmo tempo é um alerta, um puxão de orelha, um aviso que diz: acontece lá fora, não vamos deixar que aconteça aqui dentro conosco! É, como caracterizava-se essa produção tipicamente dos anos 1960 e 1970 no Brasil, o protesto, velado, metaforicamente, mas o protesto, o sentimento de inconformismo que permeava os artistas e intelectuais brasileiros.

A década de 1980, por seu turno, trás outras perspectivas de canções que marcam os festivais piauienses, bem como as identidades que marcam a juventude envolvida. As memórias de Glauco Cavalcanti Araújo Luz, músico e bacharel em Direito, analisam a sua participação, aos 17 anos, no Festival Universitário da UFPI, onde cursava Direito e Jornalismo, realizado em 1982. Diferente do que, fortemente, ocorria no período anterior, percebeu o aumento da liberdade em relação ao conteúdo das letras:

Somente no primeiro de todos pude perceber algum resquício de autoritarismo. Vivíamos ainda o período da ditadura militar e as canções eram previamente submetidas à censura na Polícia Federal. Mas, pelo que eu saiba, ninguém foi censurado. A minha música “Psicodélica”, por exemplo, era altamente censurável, por falar abertamente na questão das drogas (talvez a questão mais delicada, no ocaso do Regime Militar). No entanto, não fui censurado, questionado ou incomodado em razão disso⁶⁵.

O motivo de admiração pelo fato de a música não sofrer censura se dá por conta de seu conteúdo. Não seria para menos: *Psicodélica* faz forte referência ao conteúdo das drogas, um dos elementos de mais forte presença da “captura social” na Teresina dos anos 1970:

oh *bye bye* coisa nenhuma
i love you pra cachorro
 se você me diz *bye bye*
baby, meu bem, eu morro
ai ai ai
please não diz bye bye
 por ti já fiz análise
*cooper jazz*ioga
 e agora ultimamente
 sem ter quem me abra a mente
 oh *baby* caí na droga
 na droga dessa vida
 que a gente cai
 quando quem a gente gosta
 diz *bye bye*
ai ai ai
please não diz bye bye
 por ti já fui careta
 completamente chato
 e agora ultimamente
 sem ter quem me amamente

oh *baby* parti pro mato
 pro interior do mato
 que a gente vai
 quando quem a gente gosta
 diz *bye bye*⁶⁶

A tensão entre o regional e o estrangeiro, as influências da *terra mater* e o que vem de fora, ser cajuína ou ser Coca-Cola foram questões em voga em Teresina durante as décadas de 1970 e 1980. Fosse o protesto político-militante, fosse o protesto artístico, fossem as marcas identitárias nos corpos em cabelos ou roupas, todos evidenciavam os constantes debates em torno da introdução de algumas práticas exteriores ao ambiente piauiense.

Música, festival, cabelo grande, minissaia, drogas, *hippies*. Expressariam uma identidade exclusivamente Coca-Cola? Seriam manifestações tipicamente conterrâneas, ou resultado de um amálgama entre todos os aspectos? Seriam regionais ou estrangeiras, ou seriam estrangeirismos com pitadas regionalistas? Seria ainda a sagração da aldeia global⁶⁷?

Buscamos com nossos escritos analisar os discursos sobre a juventude teresinense, ou uma parcela desse grupo, a fim de tentar captar suas marcas identitárias. Frente a uma numerosa gama de apropriações dos discursos aqui levantados sobre as práticas juvenis na década de 1970, seus espaços de sociabilidade nos anos 1970 e 1980, bem como suas mais diferentes formas de manifestação cultural e política, fossem jornais alternativos, fossem canções apresentadas em alguns festivais na capital piauiense, mais do que uma resposta sobre o que seria a juventude teresinense nesse espaço temporal, deixamos em aberto as possibilidades que a pesquisa proporcionou para responder essa pergunta. Até porque elas se mostraram tão plurais quanto os discursos aqui angariados.

¹ COUTO FILHO, Durvalino. Manifesto Pau Baçu. In: _____. *Os caçadores de prosódias*. Teresina: Projeto Petrônio Portela, 1994. p.

²

³ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

⁴ GIL, Gilberto; NETO, Torquato. Geleia Geral. *Tropicália ou Panis et Circencis*. 1968, Faixa Sonora nº 6.

⁵ NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 28, p. 103-124, 2001, p. 103 – 104.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid. p. 106.

⁸ NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 28, p. 103-124, 2001, p. 106..

⁹ LINS & BARROS *apud* NAPOLITANO, 2001.

¹⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006

¹¹ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 18, nº 35, 1998, n.p.

¹² O que se verificou foi uma anomalia no modelo político-cultural onde, segundo Roberto Schwarz, observar-se-á uma “*hegemonia cultural da esquerda*”, onde a característica principal dessa seria uma arte voltada para o protesto abrangendo três grandes “artes de espetáculo” como o Teatro, o Cinema (Cinema Novo) e a Música (“MPB”). Cf: SCHAWRZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969*. In: _____. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

¹³ NAPOLITANO. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 120.

¹⁴ Sobre as discussões que envolvem a questão do exílio e a situação dos brasileiros exilados, como, até, a constante vigilância que se mantinha mesmo quando estes deixavam o país, ver ROLLEMBERG, Denise. *Memórias no exílio, memórias do exílio*. In: FERREIRA, Jorge; AARÃO REIS, Daniel. (Orgs.). *As Esquerdas no Brasil. Revolução e democracia (1964...)*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

¹⁵ Em sua obra, o autor conta com riqueza de detalhes sobre como se deu a criação e produção dos festivais de música na década de 1960 a 1980, e tendo realizado várias entrevistas, todo o ambiente em que se deu a concepção da ideia dos festivais, primeiramente na TV Excelsior, e posteriormente na TV Record com os Festivais de Música Brasileira (ambas de São Paulo) e a TV Globo, com o FIC – Festival Internacional da Canção (Rio de Janeiro). Segundo o autor, a “era dos festivais” compreende os grandes festivais de música do período entre 1965 a 1969. Para maiores informações, ver: MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

¹⁶ MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 51.

¹⁷ Geraldo Brito é uma pessoa de múltiplos talentos: violinista, guitarrista e arranjador desde a década de 1970. Ele fez a primeira versão de Go Back, de Torquato Neto e traz muitas influências de jazz e blues. É professor de violão e guitarra da Escola de Música de Teresina desde 1984

¹⁸ GERALDO Brito e a história da música no Piauí. <
<http://entreteneamento.wordpress.com/2009/12/04/geraldo-brito-e-a-historia-da-musica-no-piaui/>> Acessado em 25/10/2012. n.p.

¹⁹ BRITO, Geraldo. Música no Piauí – Anos 60. In: *Cadernos de Teresina*, Ano VIII, nº 17, agosto de 1994, p. 54 – 57, p. 54.

²⁰ BRITO, Geraldo. Música no Piauí – Anos 60. In: *Cadernos de Teresina*, Ano VIII, nº 17, agosto de 1994, p. 54 – 57, p. 56-57.

²¹ GUATARRI, Félix; ROLNIK, Sualy. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

²² MORAES, Herculano. Vamos fazer um festival de música popular no Piauí? *O Estado*, Teresina, 23 maio 1973. Coluna Jornal do Índio, p. 07.

²³ AS coisas. *Toco Cru Pegando Fogo*, Teresina, p. 02, n. 01, maio 1973.

²⁴ AS coisas. *Toco Cru Pegando Fogo*, Teresina, p. 08, n. 01, maio 1973.

²⁵ BRITO, Geraldo. Música no Piauí – Anos 60 e Anos 70. In: *Cadernos de Teresina*, Teresina, p. 60, n. 34 Ano XIV, novembro de 2002.

²⁶ LENA RIOS, a nova voz da noite do Pujol. *O Estado*, Teresina, p. 13, 02 de ago. de 1972.

²⁷ LENA Rios: quero um filho pra me realizar. *Suplemento O Estado Interessante*, Teresina, 28 maio 1972. p. 03.

²⁸ GORDO, Rubens, o. Vamos civilizar esta cidade. *Suplemento O Estado Interessante*, Teresina, 11 junho 1972. p. 08.

²⁹ II JORNADA UNIVERSITÁRIA. *O Estado*, Teresina, p. 07, 30 de set. de 1973.

³⁰ Ibid. p. 07.

³¹ EM MAIO, 1º festival de música da Escola Técnica. *O Estado*, Teresina, 24 de abril de 1975, p. 07.

³² FESTIVAL DE MÚSICA ABRE AS INSCRIÇÕES. *O Dia*, Teresina, 02 de jul. de 1980.

³³ Tal afirmação não implica dizer que nos festivais não participassem canções com outras temáticas.

³⁴ COSTA, Williams. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 23 de junho de 2010. Williams Costa era estudante secundarista no bairro Parque Piauí na segunda metade da década de 1970, sendo aluno de personagem chave dentro do processo de conscientização política dentro do bairro: Professor Venâncio. Em suas participações dentro do festival destacam-se como compositor, na primeira edição, e como produtor do evento nos anos que se seguiram.

³⁵ COSTA, Williams. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 23 de junho de 2010.

³⁶ Tais jornais tiveram destaque no período em questão, destacando-se conteúdos contestatórios/conscientizadores em forma de poesias, pequenos contos e artes visuais onde representantes da comunidade tinham espaço, assim como os festivais, para se expressar política e culturalmente.

³⁷ COSTA, Williams. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 23 de junho de 2010.

³⁸ Para a discussão do conceito de cultura política, ver: BERSTEIN, Serge. Cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Org.). *Para uma História Cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.

³⁹ A **teologia da libertação** é uma corrente teológica que engloba diversas teologias cristãs desenvolvidas no **Terceiro Mundo** ou nas periferias pobres do **Primeiro Mundo** a partir dos anos 70 do **século XX**, baseadas na opção preferencial pelos pobres contra a pobreza e pela sua libertação. Estas teologias utilizam como ponto de partida de sua reflexão a situação de **pobreza** e **exclusão social** à luz da **fé cristã**. Esta situação é interpretada como produto de *estruturas econômicas e sociais injustas*, influenciada pela visão das **ciências sociais**, sobretudo a **teoria da dependência** na América Latina, que possui inspiração **marxista**.

⁴⁰ COSTA, Williams. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 23 de junho de 2010.

⁴¹ COSTA JÚNIOR, Achylles de Oliveira. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 01 de maio de 2010. Achylles Costa, hoje professor do curso de graduação em Comunicação Social na Universidade Federal do Piauí – UFPI, teve papel de destaque dentro do FESPAPI, uma vez que participara em diversas das edições do evento, como músico e letrista, tendo sido campeão com a canção “Arames e Fuzis”, bem como dentro da organização e produção do evento. Também fora estudante secundarista no bairro Parque Piauí, sendo aluno do professor Venâncio.

⁴² COSTA JÚNIOR, Achylles de Oliveira. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 01 de maio de 2010.

⁴³ Indicação bibliográfica sobre esses movimentos culturais ver: VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

⁴⁴ COSTA, Williams. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 23 de junho de 2010.

⁴⁵ SOBRINHO, João Berchmans de Carvalho. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 15 de junho de 2010. Hoje docente do curso de graduação em Música na Universidade Federal do Piauí – UFPI. Participou do evento em algumas ocasiões como compositor, tendo destaque com a música *Biotema*, em parceria com Alzira Probo. Além disso, também participou da organização/produções de algumas edições do festival.

⁴⁶ SOBRINHO, João Berchmans de Carvalho. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 15 de junho de 2010. Hoje docente do curso de graduação em Música na Universidade Federal do Piauí – UFPI, participou do evento em algumas ocasiões como compositor, tendo destaque com a música *Biotema*, em parceria com Alzira Probo. Além disso, também participou da organização/produções de algumas edições do festival.

⁴⁷ SOBRINHO, João Berchmans de Carvalho. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 15 de junho de 2010.

⁴⁸ É grandemente destacada a participação de Professor Venâncio dentro do bairro Parque Piauí, sendo lembrado como homem político, intelectual, e que muito contribuiu para a grande efervescência político-cultural no bairro na segunda metade da década de 1970. Ele também é lembrado por José Pereira Bezerra, em seu livro a geração mimeógrafo dos anos 1970, no Piauí. Cf. BEZERRA, José Pereira. *Anos 70: Por que essa lâmina nas palavras?*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1993.

⁴⁹ COSTA, Williams. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 23 de junho de 2010.

⁵⁰ COSTA JÚNIOR, Achylles de Oliveira. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 01 de maio de 2010.

⁵¹ COSTA, Williams. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 23 de junho de 2010.

⁵² Expressão tomada de empréstimo de Zuza Homem de Melo. Cf. MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais*: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003

⁵³ COSTA JÚNIOR, Achylles de Oliveira. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 01 de maio de 2010.

⁵⁴ SOBRINHO, João Berchmans de Carvalho. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 15 de junho de 2010.

⁵⁵ PROBO, Alzira; BERCHMANS, João. *Biotema*. Arquivo sonoro concedido de Acervo Pessoal de Achylles Costa.

⁵⁶ As letras das canções que constam no corpo do texto provêm de transcrição do áudio concedida por Achylles Costa, feitas pelo pesquisador.

⁵⁷ CARLOS. **Medusa**. Arquivo sonoro concedido de Acervo Pessoal de Achylles Costa.

⁵⁸ **Departamento de Ordem Política e Social (DOPS)**, criado em 1924, foi o órgão do governo brasileiro, utilizado principalmente durante o Estado Novo e mais tarde com na ditadura de 64, cujo objetivo era controlar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder. **Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI)** foi um órgão subordinado ao Exército, de inteligência e repressão do governo brasileiro durante o regime militar.

⁵⁹ BRITO, Geraldo. Como mencionado no corpo do texto, não se tem referência ao título da canção, apenas sua autoria e defesa no festival. Arquivo sonoro concedido de Acervo Pessoal de Achylles Costa.

⁶⁰ BUARQUE, Chico. IN: Chico Buarque, 1978. Disco Sonoro, faixa nº 10.

⁶¹ COSTA JÚNIOR, Achylles de Oliveira. *Transe Urbano*. Arquivo sonoro concedido de Acervo Pessoal de Achylles Costa.

⁶² Sobre a Geração AI5 e suas características ver MARTINS, Luciano. *A “Geração AI5” e Maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Livr. Argumento, 2004.

⁶³ COSTA JÚNIOR, Achylles de Oliveira. *Arames e Fuzis*. Arquivo sonoro concedido de Acervo Pessoal de Achylles Costa.

⁶⁴ COSTA JÚNIOR, Achylles de Oliveira. *Represália*. Arquivo sonoro concedido de Acervo Pessoal de Achylles Costa.

⁶⁵ LUZ, Glauco Cavalcanti Araújo. *Entrevista concedida a Fábio Leonardo Castelo Branco Brito e Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 03 jul. 2012.

⁶⁶ LUZ, Glauco Cavalcanti Araújo. *Entrevista concedida a Fábio Leonardo Castelo Branco Brito e Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 03 jul. 2012.

⁶⁷ Sobre a noção de aldeia global, ver: McLUHAN, Marshall. *Guerra e paz na aldeia global*. Nova Iorque: Bantam Books, 1968.

