



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO – PRPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL – PPGHB

MARCELO SILVA CRUZ

**ARTÍFICES DA CANÇÃO:
HISTÓRIA E MEMÓRIA DE ARTISTAS NOS FESTIVAIS DE MÚSICA
POPULAR EM TERESINA (DÉCADAS DE 1970 E 1980)**

TERESINA
2016

MARCELO SILVA CRUZ

**ARTÍFICES DA CANÇÃO:
HISTÓRIA E MEMÓRIA DE ARTISTAS NOS FESTIVAIS DE MÚSICA
POPULAR EM TERESINA (DÉCADAS DE 1970 E 1980)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História do Brasil.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Claudia Cristina da Silva Fontineles

TERESINA
2016

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Serviço de Processamento Técnico

C957a Cruz, Marcelo Silva.
Artífices da canção : história e memória de artistas nos
festivais de música popular em Teresina (décadas de 1970 e
1980 / Marcelo Silva Cruz. -- 2016.
131 f. : il.

Dissertação (Mestrado em História do Brasil) –
Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2016.
“Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Cristina da Silva
Fontineles.”

1. Festivais de música popular - Teresina. 2. História.
3. Memória. I. Título.

CDD 981.22

MARCELO SILVA CRUZ

**ARTÍFICES DA CANÇÃO:
HISTÓRIA E MEMÓRIA DE ARTISTAS NOS FESTIVAIS DE MÚSICA
POPULAR EM TERESINA (DÉCADAS DE 1970 E 1980)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História do Brasil.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Claudia Cristina da Silva Fontineles

Aprovada em ____ de _____ de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr^a Claudia Cristina da Silva Fontineles - UFPI
Orientadora

Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento - UFPI
Examinador interno

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende - UFPE
Examinador externo

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco - UFPI
Suplente

AGRADECIMENTOS

O mestrado em História do Brasil da UFPI nos proporcionou uma rica viagem de construção de uma narrativa possível sobre passado da música produzida no Piauí, e por isso somos gratos a todos e todas que fazem parte desse curso de pós-graduação, principalmente o corpo docente, por sua responsabilidade e dedicação pelo fazer historiográfico. Além disso, tantas são as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para o sucesso dessa caminhada árdua, mas que ao mesmo tempo, foi muito gratificante e potencialmente prazerosa, que desde já peço desculpas pela omissão de algum nome, mas saibam que todos estão guardados no mais profundo de minha alma.

Dou graças à Deus, por sua energia inventiva e inspiradora que nunca nos deixa desistir. Agradeço a Maria de Fátima, minha mãe e Raimundo Nonato, meu pai, que devido a todas as minhas limitações, sempre me conscientizaram da importância dos estudos em minha vida.

Sou eternamente grato aos meus filhos Ana Sofia, Apollo e Kelvin Bruno, que com seus sorrisos e brincadeiras, ajudaram-me a descontrair deixando a viagem do mestrado um pouco mais leve e, ao mesmo tempo, me fazendo lembrar da grande responsabilidade que tenho: ajudar essas pequenas vidas a serem adultos que valorizem a justiça social e, que cultivem a sabedoria e amor em suas existências.

Gratidão também a minha eterna amada esposa Diana, por sua colossal paciência e cuidado que sempre teve comigo, a qual enfrentou todas as birras e peraltices dos nossos filhos, nos momentos que mais precisei de concentração na escritura desse trabalho.

Meu total agradecimento a minha orientadora, professora Cláudia Fontineles, que desde a monografia de graduação na UESPI em 2003, sempre acreditou em minha dedicação e amor pela pesquisa histórica, guiando-me – como uma orientadora, de fato, deve fazer –, de forma paciente sem, no entanto, deixar de ser exigente quanto a minha responsabilidade de historiador para com o rigor teórico-metodológico. Sempre com conselhos pertinentes e fundamentados me orientou em tudo que precisei para concluir com coragem essa viagem.

Agradeço aos companheiros de curso que enfrentaram junto comigo essa viagem rumo à conclusão do mestrado, em que nos debates, muitas vezes acalorados, em muito contribuíram para o fortalecimento da necessária fundamentação metodológica e teórica que o conhecimento historiográfico exige. Apesar do pouco tempo de convivência aprendi com todas elas e eles. Principalmente levou a amizade, os conselhos e as cumplicidades de Mayra,

Daniel e karithiane – essa última agradeço ainda as essenciais e precisas ponderações que fez em parte da minha dissertação –; de Isaac levou o afeto e dedicação que devemos ter pelo conhecimento histórico; e de Heitor e Rafaela levo principalmente, a memórias das aventuras e brincadeiras da viagem do encontro nacional de *História Cultural* em São Paulo.

Agradeço também as minhas amigas e amigos de trabalho da escola municipal de Teresina Hermelinda de Castro, pelas brincadeiras do dia a dia e, pelo sempre incentivo e compreensão, quando algumas vezes não pude desfrutar de suas companhias, por conta de ter que cumprir prazos de entrega de algum trabalho no mestrado. Agradeço principalmente a duas amigas, a pedagoga Michelli e a diretora Maria das Graças, pelos conselhos, paciência e alegrias, inclusive nas horas mais difíceis.

Ficam na memória enfim, outros não menos importantes amigos que me ajudaram: Marcos, pela sua cativante angustia sensível na busca da sabedoria e, pelo seu inconformado amor de querer entender as coisas; Andrade (meu eterno compadre) e Cleverson, por seus entusiasmados amores pelas artes e por ensinarem que não só de “teoria” vive o produtor cultural mas, de toda a “prática” quem vem de pessoas compromissadas com o fomento das artes; Pereira pela necessária valorização das coisas que vem do campo e pelo desejo de justiça social; André pela simplicidade que todo doutorando deveria ter e pelas fundamentais e necessárias observações que fez em parte da minha dissertação; ao Cícero pela ajuda nas transcrições das entrevistas dessa pesquisa, assim como a ajuda na digitação de parte do texto da dissertação.

Nas prazerosas lembranças da memória também ficam aqueles que são a base desse trabalho: todos os artífices que nos deram a honra de entrevista-los, tais como Aurélio Mello, Cruz Neto, Durvalino Filho, George Mendes, Geraldo Brito e Laurenice França. Esses foram determinantes para chegarmos até aqui. Muito obrigado.

Como já disse os nomes aqui postos não são todos que me ajudaram nessa caminhada, existiram muitos, muitos outros e outras que não sendo nominados aqui não significa que são menos importantes, por isso peço novamente desculpas pela omissão de algum nome.

*[...] Cantar era buscar o caminho
Que vai dar no sol
Tenho comigo as lembranças do que eu era
Para cantar nada era longe tudo tão bom
Até a estrada de terra na boleia de caminhão
Era assim*

*Com a roupa encharcada e a alma
Repleta de chão
Todo artista tem de ir aonde o povo está
Se for assim, assim será
Cantando me disfarço e não me canso
De viver nem de cantar*

(Milton Nascimento)

*Corre-se o risco de idealizar o passado, de confundir
tempo verbal com tempo real, achando que existe na
história um pretérito perfeito ou mais-que-perfeito.*

(Zuenir Ventura)

RESUMO

O presente trabalho analisa as experiências de compositores e intérpretes nos principais festivais de canção popular ocorridos em Teresina entre as décadas de 1970 e 1980. Discute em que medida as estéticas musicais, nascidas ou que se fortaleceram, nos festivais televisivos ocorridos nas décadas de 1960 e 1970 no eixo Rio-São Paulo, influenciaram a produção musical de Assis Davis, Aurélio Mello, Cruz Neto, Durvalino Filho, George Mendes, Geraldo Brito, Laurenice França e Viriato Campelo, que juntamente com outros artistas, atuaram de modo efetivo nos primeiros festivais de música popular da capital piauiense. Para isso estudou-se como a configuração histórica da cidade proporcionou o início desse tipo de festival, observando ainda algumas de suas particularidades. Por meio de relatos orais de músicos que vivenciaram esse momento, suas memórias são tomadas como matéria-prima para se investigar como esses organizavam-se e construía/inventavam suas próprias canções dentro dos espaços culturais diversificados da cidade. Por fim, se buscou examinar, por meio de jornais, algumas disputas narrativas frente às estratégias das políticas culturais implementada pelo governo do Estado do Piauí no período estudado. Para tanto, foram utilizados os principais aportes teórico-metodológicos da história oral, estabelecendo também um diálogo entre *História Cultural* e música popular, bem como algumas fontes hemerográficas sobre o período em questão.

Palavras-Chave: História. Memória. Festivais de Música Popular. Teresina.

ABSTRACT

This paper analyzes the experiences of composers and interpreters in the major popular song festivals occurred in Teresina between the 1970s and 1980. It discusses the extent to which musical aesthetic, born or strengthened in television festivals that took place in the 1960s and 1970 in Rio and São Paulo, influenced the musical production of Assis Davis, Aurélio Mello, Cruz Neto, Durvalino Filho, George Mendes, Geraldo Brito, Laurenice França e Viriato Campelo, which together with other artists, worked effectively in the first festivals of popular music Piauí capital. For it was studied as the historical setting of the city provided the beginning of this type of festival, still observing some of its peculiarities. Through oral accounts of musicians who experienced that time, their memories are taken as raw materials to investigate how these were organized and built / invented his own songs within the diverse cultural spaces of the city. Finally, it sought to examine, through newspapers, some front narratives disputes the strategies of cultural policies implemented by the Piauí State government during the study period. Therefore, the main theoretical and methodological contributions of oral history were used, also establishing a dialogue between *Cultural History* and popular music as well as some newspaper sources over the period in question.

Key words: History. Memory. Festivals Popular Music. Teresina.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI-5	Ato Institucional nº 5
CLIP	Círculo Literário Piauiense
CPC	Centro Popular de Cultura
FAFI	Faculdade Católica de Filosofia do Piauí
FEMBA	Festival de Música do Buenos Aires
FEMIP	I Festival de Música Instrumental Piauiense
FEMP	Festival Estudantil de Música Popular
FENEMP	Festival Nordestino de Música Popular do Piauí
FESPAPI	Festival de Música do Parque Piauí
FIC	Festival Internacional da Canção
FMPBEPI	Festival da Música Popular Brasileira do Estado do Piauí
FMPBEVI	Festival de Música Popular do Bela Vista
FUFPI	Fundação Universidade Federal do Piauí
LP	Long play
MIAU	Movimento de Integração Artístico-Universitário
MPB	Música Popular Brasileira
MRC	Movimento de Renovação Cultural
REI	Rede de Emissoras Independentes
UFPI	Universidade Federal do Piauí
UNE	União Nacional dos Estudantes

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1.....	24
FIGURA 2.....	42
FIGURA 3.....	43
FIGURA 4.....	58
FIGURA 5.....	73
FIGURA 6.....	76
FIGURA 7.....	86
FIGURA 8.....	106

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 CAMINHANDO E SEGUINDO AS CANÇÕES: a emergência da MPB na <i>Era dos Festivais</i>	222
2.1 Festivais Televisivos das décadas de 1960 e 1970: entre vaias e aplausos, a canção sobe ao palco.....	222
2.2 A formação da “instituição MPB”: uma referência basilar para os artistas de Teresina.....	33
3 A CIDADE DE (NORTRIS)TERESINA NA DÉCADA DE 1970: seus artífices e os festivais	555
3.1 A configuração histórica que possibilitou os festivais	555
3.2 Os festivais de música eclodem na capital piauiense	699
4 OS “CHEIROS DOS FESTIVAIS”: memórias e controvérsias sobre a produção musical dos artífices de Teresina.....	833
4.1 Geleias geradas: a partir dos festivais novas canções são inventadas.....	833
4.2 “A geleia pode tremer, mas não se entrega”: disputas narrativas sobre o <i>Projeto Torquato Neto</i>	977
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
6 REFERÊNCIAS	1199

INTRODUÇÃO

*Você já tirou a roupa na frente do Piauí?
O Piauí agora vai se despir diante de você.*

(Fragmento do texto de Menezes y Moraes,
para o show lítero-musical *Nortristeresina*)

Fascinado e estático... foi como ficou aquele menino, na época com apenas 8 anos de idade, ao ver um homem franzino e de fala mansa, no alto dos seus 60 anos, de repente, tornar-se forte e vociferador, ao inspirar fundo para entoar um canto melancólico tão alto e agudo como um tenor e, tão afinado e preciso quanto um violino da Filarmônica de Berlim. Conhecido como “Zeca Zabelo”, vaqueiro experiente, só estava fazendo o que já aprendera desde criança através de seu pai, ou seja, *aboiar*, que nada mais é de que um canto, com palavras ou não, usado para chamar o gado¹. Mas naquele dia, o objetivo do canto era outro, sua finalidade era homenagear São Raimundo Nonato na final da célebre *procissão dos vaqueiros*, pois era 29 de agosto de 1989, dia dedicado a esses profissionais especialistas na lida com o gado, dentro do festejo consagrado a esse santo que acontece na cidade de União/PI todos os anos. Já em relação ao menino citado acima, hoje ele é o mesmo que pede licença para expor a presente dissertação de mestrado.

Foi esse acontecimento que provocou a nossa inquietude inicial e, que mais tarde se tornaria, com efeito, uma paixão pela música e por seus (en) cantos. Desde então cresceu nosso interesse em conhecer melhor essa manifestação cultural que acende em nós tantas produções de afetos e, que se revela de forma tão esteticamente diversa e poeticamente arrebatadora, a qual se tornou proficuamente rica no Brasil.

Desse modo crescemos gostando de ouvir muita música – na adolescência mais *rock and roll* e, na idade adulta, soma-se essa vertente musical, às várias tendências estéticas da música popular brasileira –, sendo essa a arte que mais nos cativa e nos emociona, aflorando

¹ Praticado por vaqueiros do Nordeste brasileiro, o aboio, enquadra-se como uma música executada por meio de cantos melódicos e lentos entoados principalmente através das vogais A e O. Ele pode ser constituído apenas por cantos de vocalizações simples ou compostos por palavras que formam versos e toadas livres. Cantado geralmente de improviso traz temáticas relacionadas ao trabalho do vaqueiro com o gado, a sua religiosidade, a saudade dos amigos e amores perdidos. Cf. MAURÍCIO, Maria Laura de Albuquerque. *Aboio, o canto que encanta: uma experiência com a poesia popular cantada na escola*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2006.

assim nossas reminiscências e, principalmente, nos fazendo pensar criticamente, inclusive do ponto de vista histórico.

Junto a isso pode-se ver que grande parte da população piauiense pouco tem conhecimento da música produzida nas décadas de 1970 e 1980 no Estado. Pelo menos é o que mostra uma pesquisa realizada pelo Instituto Amostragem, a qual, entre outros questionamentos, fez a seguinte pergunta: cantor(a)/banda piauiense que mais conhece? Abaixo pode-se conferir o resultado:

Frank Aguiar 20,54%; Lázaro do Piauí 18,92%; Paulinho Paixão 6,49%; Validuaté 5,95%; Xenhenhem 3,78%; Teófilo, Banda Pilerá, Roraima, Lili Araújo, Francis Lopes, todos juntos somam 2,70%; Vavá Ribeiro 2,16%, Cojobas, Deliciar, Top Gun, Nanam Lima, todos juntos somando 1,08%; não sabe/ não opina/ não lembrou somam 3,78%. Os demais cantores piauienses lembrados nessa pesquisa não chegaram a ter seus nomes citados por 1% dos entrevistados, assim todos juntos somam um total de 36,18%².

Observando os dados apresentados acima se percebe que dos músicos participantes dos festivais de Teresina das décadas de 1970 e 1980 apenas Lázaro do Piauí é lembrado por mais de um por cento dos entrevistados³. Isso é sintomático, portanto, da necessidade de se conhecer melhor a rica e diversa musicalidade produzida em Teresina no período em questão.

Se resolveu, assim, conciliar essa arte que sempre foi apreciada por nós, com os estudos historiográficos. Por isso começamos a investigar as produções acadêmicas sobre música popular no Piauí. Se observou que – apesar de significativos trabalhos que se aproximam dessa temática, os quais serão apropriados no decorrer dessa pesquisa –, há muito ainda o que se iluminar sobre a história dos compositores e intérpretes piauienses, principalmente no que diz respeito aos músicos e suas canções produzidas durante os primeiros festivais da capital.

Geraldo Brito, conhecido músico de Teresina, que participou desses festivais, reclama por exemplo, que “os festivais perderam o glamour e o prestígio de antigamente. Hoje ninguém nem lembra o nome do vencedor de um festival que aconteceu ontem”⁴. Portanto, esse estudo se propõe “lembrar” e construir uma narrativa não propriamente sobre as

² Foram entrevistadas 300 pessoas de, no mínimo, 15 anos de idade, no mês de abril de 2015, em bairros das zonas norte, sul, leste, sudeste e centro de Teresina. Cf.: PEDROSA, Liliane, HOLANDA, Victória, SENA, Luana. *Dossiê Cultura*. Revista Revestrés. ed. 20 – maio/junho de 2015.

³ Nascido 1954 Lázaro José da Silva é cantor e compositor de Teresina, autor de várias composições de sucesso dentro e fora do estado Piauí, como, *Agora é tarde*, *Dançando forró e Forró porreta*. Em 1980 sua música *Desafio*, ficou entre as 12 selecionadas do *Festival da Música Popular Brasileira do Estado do Piauí – FMPBEPI*.

⁴ SENA, Luana. *Festivais de Música: por que não tem mais arrastão?* Revista Revestrés. Ed. 03 julho/agosto. 2012. p.30.

características organizacionais desses eventos musicais chamados de festivais – o que para nós se tornaria um estudo mecânico e enfadonho – mas, narrar às memórias dos personagens que deram vida poético-musical a esses eventos.

Assim, para ser específico, o presente estudo busca analisar as experiências de alguns compositores e intérpretes nos principais festivais de canção popular ocorridos em Teresina entre as décadas de 1970 e 1980, tais como Assis Davis, Aurélio Mello, Cruz Neto, Durvalino Filho, George Mendes, Geraldo Brito, Laurenice França e Viriato Campelo, que juntamente outros artistas, atuaram de modo efetivo nos *Festivais Universitários de Música Popular* da FUFPI, ocorridos entre 1973 e 1977 e, no *Festival da Música Popular Brasileira do Estado do Piauí – FMPBEPI* de 1980, o qual gerou o LP (*Long Play*), homônimo nesse mesmo ano.

Sobre os festivais acima, não se quer dizer que esses foram os únicos festivais importantes ocorridos no período estudado, mas dizer que estes foram os mais citados por nossos entrevistados e, também foram os que mais se revelaram na documentação hemerográfica pesquisada. Por isso, não é pretensão dessa pesquisa esgotar o estudo de todos os festivais de música de Teresina – isso seria uma ambição da historiografia “positivista” improvável para os objetivos da presente dissertação – mas, focar naqueles que tiveram uma maior repercussão na mídia da época e na memória de artistas que vivenciaram o referido período. Da mesma forma também, as limitações de tempo e a especificidade do objeto dessa pesquisa, não nos permite exaurir a análise de todos os fatos ou acontecimentos ocorridos mesmo dentro desses festivais citados e em todas as suas edições anuais. O que será analisado, portanto, serão alguns acontecimentos importantes que nos permiti interpretar os modos de fazer música dentro desses eventos.

Como se trata de trabalho iniciado dentro do próprio mestrado – pois na graduação escrevemos a monografia “O vaqueiro piauiense no século XVIII: um exame de sua representação no processo de colonização e no desenvolvimento da pecuária (1711 a 1760)”, portanto, uma temática bem diferente dessa aqui trabalhada –, foi um grande desafio historiográfico pesquisar sobre esse objeto de estudo, mas que ao mesmo tempo, foi extremamente estimulante e prazeroso, pois, como já foi dito, esse tripé música/história/cultura sempre nos atraiu. No entanto, buscou-se com determinação realizar um trabalho compromissado com aquilo que se propôs pensar em termos de teoria e empiria que tratam do objeto de estudo.

Nessa perspectiva, no primeiro capítulo desse trabalho será analisado de que modo os festivais televisivos ocorridos nas décadas de 1960 e 1970 no eixo Rio-São Paulo, fizeram emergir, ou através deles se fortaleceram, uma grande diversidade de vertentes estéticas

musicais às quais juntas, posteriormente, ganhariam o status de “boa música”, tornando-se uma espécie de “instituição” chamada de Música Popular Brasileira – MPB, a qual em maior ou menor grau influenciaram a produção musical de uma parcela significativa de artista que atuaram de modo efetivo nos primeiros festivais de música popular da capital piauiense.

A respeito dessa última terminologia, faz-se necessário esclarecer a perspectiva teórica, que tomamos como parâmetro, sobre a história da música, e em particular os conceitos de *música popular* e *canção popular*, às quais balizam a presente pesquisa. Com isso se compreenderá melhor a narrativa aqui proposta sobre os festivais televisivos da década de 1960 e 1970 no eixo Rio-São Paulo e depois, sobre os festivais de música ocorridos em Teresina nas décadas de 1970 e 1980. Embora não haja ponto pacífico em relação às aproximações e distanciamentos desses conceitos, nas últimas décadas os estudos acadêmicos brasileiros centrados, principalmente, na perspectiva da *História Cultural*, têm procurado um consenso mínimo sobre essas questões. Se não vejamos.

Em relação ao primeiro conceito, não se discute aqui a dicotomia “música popular” *versus* “música erudita”, nem tampouco se quer fazer uma defesa da valorização da primeira, como uma música “genuína” popular, a qual simbolize a “verdadeira” identidade cultural brasileira⁵.

Também não se confunde aqui “música popular” com “música folclórica”, pois este último pode gerar uma leitura equivocada, ao se tentar resumi-la e ligá-la a um tipo de musicalidade, exclusivamente, de ambiente rural, produzidas nas camadas sociais mais pobres da sociedade e, transmitida por comunidades que se apropriam e valorizam mais as tradições orais⁶. Até porque o próprio conceito de *folclore* há muito tempo vem sendo ressignificado por historiadores, cientistas sociais e folcloristas, tanto, que ainda em 1995, no final do *VIII Congresso Brasileiro de Folclore*, realizado em Salvador, foi aprovada a *Carta do Folclore Brasileiro*, a qual estabelecia em suas primeiras linhas que o:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação

⁵ Se entende aqui identidade cultural através da ótica de Stuart Hall, o qual afirma ser uma construção que se dá geralmente por processos históricos de longa duração, em que uma determinada sociedade impõe seus valores culturais sobre outra e, às vezes, também ela mesma sofre processos de aculturação. Cf. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

⁶ É importante ponderar que concordamos com Philippe Joutard, quando diz que não se pode considerar a *Tradição Oral* como imóvel ou degradada pois “a tradição oral é discurso dinâmico, constantemente em contato com a atualidade mais contemporânea e, assim, integralmente originária da história. [...]” Cf.: JOUTARD, Philippe. *Desafios à história oral do século XXI*. ALBERTI, V., FERNANDES, TM., and FERREIRA, MM., orgs. *História oral: desafios para o século XXI* [online]. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000. p.40.

folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. [...] ⁷

Com efeito, quando se fala de *música popular*, se estará falando de uma música urbana, surgida a partir do final do século XIX e que teve seu formato mais claramente definido nas primeiras décadas do século XX, momento do nascedouro da indústria fonográfica voltada para o consumo das massas através dos meios de comunicação da época:

[...] em geral, está associada à expressão *música popular* o caráter urbano, a música que surgiu nos grandes conglomerados pós-revolução industrial em estreita ligação com o mercado. Esta música tem um caráter massivo e sua produção, reprodução e consumo estão mediados por um amplo leque de influências socioculturais. [...] Ela esteve presente nos principais processos sociais da história recente, como forma de lazer e entretenimento, ligada à dança e ao convívio social, mas também como veículo de luta ideológica, de mudanças comportamentais, estando sempre presente nos movimentos de juventude, constituindo-se assim num importante documento historiográfico ⁸.

Desse modo, se propôs nesse trabalho, uma definição que tenta sintetizar aquilo que, como afirma Silvano Baia, aos poucos está se tornando consenso entre os especialistas do campo. Se entende aqui *música popular* com uma similitude mais próxima da *música popular urbana*, a qual foi gestada através, basicamente, do encontro entre as musicalidades eruditas europeias e as folclóricas rurais brasileiras, dentro do espaço das cidades caracterizado pelas significativas transformações produzidas, principalmente, pelo capital industrial entre o final do século XIX e início do século XX.

Entretanto, consideramos ser *música popular urbana*, uma “categoria” musical ainda muito ampla para os objetivos desse trabalho, por isso será estudado aqui um tipo de musicalidade mais específica chamada *canção popular urbana*, ou simplesmente *canção popular* ⁹. Essa teria nascido, fundamentalmente, nas metrópoles brasileiras, no início do século XX, que naquele momento apresentavam um grande crescimento populacional devido a uma intensa chegada de estrangeiros de diversas nacionalidades e, que por isso mesmo, proporcionou um encontro de tradições musicais diversas:

⁷ COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. 1995. Carta do Folclore Brasileiro. Salvador: CNF.

⁸ Cf. BAIA S. F. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. p. 08 – 09.

⁹ Cf. HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos*. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2012. p. 30.

A canção popular urbana nasceu de uma série de imbricamentos, misturas e conflitos presentes nas grandes cidades como a capital paulista. Nela o incessante ritmo de crescimento urbano e emergência dos meios de comunicação atuaram em conjunto com certas tradições locais, dos imigrantes e migrantes de diversas origens para a formação da canção paulistana¹⁰.

A interação entre as tradições musicais dos imigrantes estrangeiros, com aquelas trazidas por brasileiros vindos de todas as regiões do país – principalmente as ligadas ao meio rural – e, por fim, a interação destas com um mercado fonográfico que estava nascendo no início do século XX, fizeram gestar o que hoje se conhece por *canção popular*. Esta buscava estimular o corpo por meio da dança e da emoção – aglutinando e imbricando várias experiências poéticas, performáticas e musicais oriundas tanto das tradições folclóricas como também das eruditas –, e isso coincidia com o aumento do interesse social por uma produção musical mais vinculada à vida cultural e ao lazer urbano¹¹.

Devido à diversidade etnocultural brasileira, Luiz Tatit, em sua análise semiótica, chega mesmo a duvidar de uma única definição artística para a *canção popular* e, por isso mesmo, pensa ser difícil uma avaliação crítica da mesma. Para ele, a canção “comportou-se como um organismo mutante que ludibriava os observadores por jamais apresentar-se com o mesmo aspecto”¹². De fato, concordamos que em um país de proporções continentais e com tamanha pluralidade cultural, onde uma infinitude de imbricações sonoras aconteceu, seria simplista se ter uma definição fechada e inquestionável sobre esse tipo de musicalidade.

Por isso nos apropriaremos do argumento de Miriam Hermeto, que a nosso ver, conseguiu melhor sintetizar tal definição. Para ela, a *canção popular* seria basicamente, portanto, o encontro breve, entre a melodia e a letra que, juntas contam uma história, estabelecendo uma criação representativa que reflete, quase sempre, as condições socioculturais vivenciadas pelo compositor:

[...] pode-se definir a canção como uma narrativa que se desenvolve num interregno temporal relativamente curto (em média, de dois a quatro minutos), que constrói e veicula representações sociais, a partir da combinação entre melodia e texto (em termos mais técnicos, melodia, harmonia, ritmo e texto). Produzida em tempos de indústria fonográfica – no seio dela ou em relação com ela, ainda que marginal –, circula majoritariamente por meio de registros sonoros, sendo veiculada através dos meios de comunicação de massa (rádio, TV e mídias digitais, por exemplo).

¹⁰ Cf. MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia* - História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: ed. Estação Liberdade, 2000. p.285.

¹¹ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 12

¹² TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. p.11-12.

Como um produto cultural do século XX, apesar de tratar de diferentes temáticas e temporalidades, tem no processo crescente de urbanização e industrialização uma grande referência para a construção das representações sociais que produz, em termos globais, sempre em diálogo com as referências individuais e/ou locais dos sujeitos que a compõem¹³.

Soma-se a esse conceito, enfim, outra distinção fundamental e muito cara para os objetivos desse trabalho: A diferença entre *música popular brasileira* (com letras minúsculas) e *Música Popular Brasileira – MPB* (com letras maiúsculas). A primeira refere-se, como foi exposto, a toda diversidade rítmica, harmonial, melódica e poética da cultura musical brasileira, gestada entre o erudito e folclórico, em um contexto histórico específico, dentro do espaço urbano que, não necessariamente é produzida ou consumida apenas pelas camadas populares – como o nome poderia fazer pensar. A segunda é entendida como uma “moderna” música popular brasileira, com a proposta de realizar uma síntese entre a tradição e a modernidade brasileira, que no seu início defendia um projeto de construção de uma “música nacional” que pudesse representar os valores culturais do povo brasileiro.

A MPB, assim surgida entre 1965 e 1968, logo foi sucesso de crítica e público, pois conseguiu sintetizar elementos do samba “autêntico”, do “material folclórico”, dos “gêneros convencionais de raiz” e, por fim, da composição como paródia¹⁴. Não há, entretanto, nas formas de escrever essas nomenclaturas – minúscula ou maiúscula –, uma hierarquia de qualidade ou importância musical. Elas são apenas tradições musicais diferentes que foram historicamente construídas.

Toda essa explanação conceitual/teórica realizada acima foi para se deixar claro de que ponto de vista se partiu para serem analisadas as experiências musicais dos referidos artistas dentro dos festivais de Teresina.

No segundo capítulo desse trabalho se estudará como a configuração histórica da cidade proporcionou o início desse tipo de festival, principalmente no ponto de vista político. Se investigará quem organizou esses primeiros eventos e quais as suas possíveis intencionalidades e, será estudado também como estes se tornaram espaços de vivências e de produções musicais da cidade.

¹³ HERMETO, Op. Cit., p. 32

¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p.109-110.

Serão examinados, ainda, por meio de jornais da época e de relatos do presente de músicos de Teresina, algumas particularidades do show *NortriTeresina*, um espetáculo lítero-musical organizado por professores e artistas participante do *II Festivais Universitários de Música Popular da FUFPI* em 1974, o qual foi constituído especialmente para ser apresentado em um outro festival na cidade de Londrina no Paraná naquele mesmo ano.

No terceiro capítulo serão analisados, relatos orais de artistas que vivenciaram o período estudado. Tivemos a grata satisfação de entrevistar Aurélio Mello, Cruz Neto, Durvalino Filho, George Mendes, Geraldo Brito e Laurenice França, todos participantes dos referidos festivais e, as contribuições de suas memórias foram tomadas como matéria-prima para se indagar como esses artistas se organizavam e construíam/inventavam suas próprias canções dentro dos espaços culturais diversificados da cidade.

Além disso, serão examinadas algumas disputas narrativas frente às estratégias das políticas culturais implementada pelo Estado no início da década de 1980. Para tanto, serão utilizados os principais aportes teórico-metodológicos da *história oral*, estabelecendo também um diálogo entre *História Cultural* e música popular, bem como algumas fontes hemerográficas sobre o período em questão.

A *história oral*, durante muito tempo, foi vista como algo secundário na elaboração do conhecimento histórico no Brasil, utilizada muita das vezes apenas como preenchimento de “lacunas” daquilo que não se podia encontrar nos documentos escritos. Sendo confundida frequentemente pelo senso comum, como uma simples entrevista, a qual deveria ser aplicada determinadas técnicas e, só isso bastaria para utilizá-la como “encaixe” dentro do texto produzido pelo historiador naquilo, por exemplo, que não poderia ser respondido pela documentação oficial pesquisada.

No entanto, se compartilha aqui das ideias de grande parte dos estudiosos da atualidade, de que a *história oral* não pode ser mais vista apenas, de modo exclusivo, como uma técnica a ser utilizada para o preenchimento de eventuais lacunas não respondidas pela documentação escrita e, mesmo como técnica, ela não se resume a uma simples entrevista. José Carlos Bom Meihy nos alerta nesse sentido, mostrando que ela é antes um projeto científico com etapas bem definidas, que começa com a escolha do grupo que será entrevistado, passando pelo questionamento do porquê dos escolhidos, como, onde e quando serão feitas essas entrevistas, transcrição das mesmas, autorização de seu uso, arquivamento e finalmente, se possível, a publicação delas¹⁵.

¹⁵ MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.p.15

Nesse sentido, serão entrelaçados os estudos históricos sobre a memória com a riqueza polissêmica das artes musicais. Será através dela que o entrevistado construirá no presente, a narrativa que sustentará seu discurso sobre o passado. E nessa perspectiva a memória instrumentalizada pelo historiador possibilitará se problematizar e correlacionar o tempo presente do relato do entrevistado, com o tempo passado sobre o qual o relator foca sua narrativa, em que a subjetividade do historiador se cruza e se influencia com a subjetividade do entrevistado¹⁶.

Essas memórias, portanto, contam ou “cantam” histórias de uma parcela de artistas de Teresina, que por serem os “artesões-inventores” de canções germinadas nas entranhas dos festivais receberão aqui o título de “Artífices da Canção”. A utilização dessa nomenclatura surgiu a partir do contato com o livro *O artífice* do sociólogo e historiador Richard Sennett. Nele o autor, entre outras questões, trabalha a ideia de que o artífice, sendo aquele que fabrica de forma autoral algo, deve desenvolver sua “habilidade artesanal”, sempre com o foco na realização de um trabalho benfeito e, para que isso aconteça é preciso mais que um talento nato, é preciso engajamento e repetição/treino. Para exemplificar isso ele usa o exemplo de Mozart que necessitou “[...] treinar sua grande memória musical inata improvisando no teclado. [...] Ele perpassava as partituras mentalmente repetidas vezes antes de registrá-las na pauta”¹⁷.

Dessa forma os compositores e intérpretes estudados nesse trabalho serão nominados de artífices por criarem canções originais, tal como os artesãos, que com suas próprias mãos, também fabricam suas obras numa união profícua de talento e repetição da técnica, sempre tendo com o desejo de “fazer benfeito”. Esse, inclusive, é o desejo também desse trabalho.

¹⁶ DELGADO, Lucília. A. N. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2006. p.16

¹⁷ SENNETT, Richard. *O artífice*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009. p.48-49

2 CAMINHANDO E SEGUINDO AS CANÇÕES: a emergência da MPB na *Era dos Festivais*

*trocando verso mal feito por uma nova canção
os dias tão sem sorriso
persegue o tempo sem pressa e a noite outra
promessa de encontrar um galho e vestir
e eu sinto o calor do vento
que venha a me repetir
portanto tempo perdido é que vale a pena insistir*

(canção *Terra queimada* de Paulo Batista)

2.1 Festivais Televisivos das décadas de 1960 e 1970: entre vaías e aplausos, a canção sobe ao palco

Naquela noite de 21 de outubro de 1967, o conhecido sorriso aberto e sincero do jovem músico não era o habitual, em seu lugar o que se via era um sorriso tenso e sem graça, quase triste, escondido por entre as folhagens das plantas cenográficas que compunham aquele cenário. De repente o locutor anuncia seu nome, e diz mais: “a música a seguir é de outro compositor que procura dar, segundo afirma, um som universal na música popular brasileira”. Pronto, não tinha mais jeito, não tinha como voltar atrás, – duas horas antes havia decidido não mais apresentar-se e foi convencido por amigos a mudar de ideia – ele tem enfim que cantar sua canção. Ainda muito envergonhado encaminha-se para o meio do palco ladeado por uma banda composta por músicos trajando roupas coloridas e cheias de adereços. A plateia, ao ver as guitarras da banda, como era de se esperar, vociferaram vaías impiedosas ao jovem compositor, isso era o que mais temia e por isso, naquele momento, sentiu-se como uma “alma penada”, como décadas depois confessaria, sem rumo e sem saber se era melhor ir ou ficar¹⁸.

Por fim reuniu forças e tomou coragem para decidir pela segunda opção. No começo da apresentação ainda se podia ouvir alto o som das vaías, mas, com o tempo, elas foram se transformando em aplausos, na mesma proporção em que voltava o belo e conhecido sorriso

¹⁸ Cf. CALIL, Renato; TERRA, Renato. *Uma noite em 67*. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes e Record Entretenimento, 2010. DVD (85 minutos).

daquele jovem. De maneira impressionante, sua música – um baião estilizado na rítmica cadenciada da capoeira, contudo, acompanhado por surpreendentes arranjos que incluía, entre outros, guitarras distorcidas de uma banda de rock e instrumentos de sopro de orquestra sinfônica – contagiaram e emocionaram os presentes, tanto que, no final, foi surpreendentemente ovacionado pela maioria dos presentes.

Foi assim que terminou a memorável apresentação da canção *Domingo no Parque*, composta e interpretada por um jovem baiano de vinte e cinco anos, até aquele momento não muito conhecido nacionalmente, chamado Gilberto Gil. Essa canção foi premiada com o segundo lugar no disputadíssimo *III Festival de Música Popular Brasileira*, da *TV Record*, ocorrido em outubro de 1967. Eis as primeiras estrofes:

O rei da brincadeira - ê, José
 O rei da confusão - ê, João
 Um trabalhava na feira - ê, José
 Outro na construção - ê, João

A semana passada, no fim da semana
 João resolveu não brigar
 No domingo de tarde saiu apressado
 E não foi pra Ribeira jogar
 Capoeira
 Não foi pra lá pra Ribeira
 Foi namorar

O José como sempre no fim da semana
 Guardou a barraca e sumiu
 Foi fazer no domingo um passeio no parque
 Lá perto da Boca do Rio
 Foi no parque que ele avistou
 Juliana
 Foi que ele viu

Juliana na roda com João
 Uma rosa e um sorvete na mão
 Juliana, seu sonho, uma ilusão
 Juliana e o amigo João
 O espinho da rosa feriu Zé
 E o sorvete gelou seu coração

O sorvete e a rosa - ô, José
 A rosa e o sorvete - ô, José
 Oi, dançando no peito - ô, José
 Do José brincalhão - ô, José

[...]
 O sorvete é morango - é vermelho
 Oi, girando, e a rosa - é vermelha
 Oi, girando, girando - é vermelha

Oi, girando, girando - olha a faca!

Olha o sangue na mão - ê, José

Juliana no chão - ê, José

Outro corpo caído - ê, José

Seu amigo, João - ê, José

Amanhã não tem feira - ê, José

Não tem mais construção - ê, João

Não tem mais brincadeira - ê, José

Não tem mais confusão - ê, João¹⁹



Figura 1: registros da apresentação da apresentação de Gilberto Gil e Os Mutantes de *Domingo no Parque* no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967²⁰.

Com arranjos vanguardistas do maestro Rogério Duprat²¹, a letra da canção é uma poesia de rima bem criativa que versa sobre o encontro de três personagens: José, um feirante brincalhão, Juliana, a garota por quem o primeiro era apaixonado, mas não tinha coragem de se declarar e, João, um capoeirista brigão que trabalhava na construção e era amigo do primeiro, mas que flertava malandramente a segunda personagem. Um encontro realizado em

¹⁹ Cf. GIL, Gilberto. *Domingo no Parque*. In: *Gilberto Gil*. São Paulo: Philips, 1968. 1º disco sonoro.

²⁰ Fontes: <http://jovempan.uol.com.br/entretenimento/dois-diretores-em-cena/relembre-parceria-de-sucesso-entre-gilberto-gil-e-o-grupo-os-mutantes.html>; <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/festivais>. <http://assisprocura.blogspot.com.br/p/tropicalismo-o-movimento-propunha-uma.html>. Acessados em 02.07.2015, as 1:15 h

²¹ Maestro que muito contribuiu para formulação da musicalidade do movimento tropicalista. Assinou os arranjos de discos de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Mutantes, Gal Costa, Nara Leão e Walter Franco. Ver: CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

um parque de diversão, que numa primeira impressão parecia ser amigável, termina de maneira trágica com a morte de João e Juliana pelas mãos do brincalhão José.

O temor de Gilberto Gil, relatado anteriormente no momento de cantar sua composição era compreensível: sendo ele um dos representantes do que viria a ser conhecido como “*movimento*” *tropicalista*²², tinha medo que sua música fosse posteriormente alvo de severas críticas vindas de setores especializados da intelectualidade militante da corrente política *nacional-popular* – sobre o qual será discutido em um segundo momento deste capítulo. Não queria, enfim, passar naquela noite pelo mesmo constrangimento que momentos antes passaram algumas canções de concorrentes seus, muitos desses amigos próximos, que receberam impiedosas vaias do auditório lotado, que em boa parte, era composto de universitários ligados à referida corrente política de esquerda.

Se percebe com isso um pouco do clima de rivalidade e de repercussão popular que pairava sobre a produção musical daquele Festival de música de 1967, na *TV Record*, como se percebe observando a diversidade rítmica, performática e estética da relação das canções premidas daquele ano: 1º Lugar: *Ponteio* (Edu Lobo e Capinam) – intérpretes: Edu Lobo e Marília Medalha; 2º Lugar: *Domingo no Parque* (Gilberto Gil) – intérpretes: Gilberto Gil e Os Mutantes; 3º Lugar: *Roda Viva* (Chico Buarque) – intérpretes: Chico Buarque e MPB-4; 4º Lugar: *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso) – intérpretes: Caetano Veloso e Beat Boys; 5º Lugar: *Maria, Carnaval e Cinzas* (Luiz Carlos Paraná) – intérpretes: Roberto Carlos; ganhou ainda o prêmio de Melhor Intérprete: Elis Regina – *O Cantador* (Dori Caymmi e Nelson Motta)²³. Depois desse festival, a carreira desses compositores e intérpretes ganha uma repercussão sem volta e seus nomes seriam inscritos na memória musical do povo brasileiro como grandes referências da música popular brasileira.

O referido festival é apenas um de vários eventos desse tipo – muito embora seja potencialmente um dos mais emblemáticos por ter potencializado a trajetória musical dos artistas citados acima –, ocorridos entre as décadas de 1960 e 1970. Ele é um símbolo daquilo

²² Será analisado o referido movimento em um segundo momento, porém, se destaca que será utilizada a palavra “movimento” apenas para proporcionar uma maior inteligibilidade na hora da leitura do texto quando nos se referir aos vários agrupamentos musicais surgidos dos anos de 1960, 1970 e 1980. Entretanto, se tem a clara compreensão de todas as armadilhas que essa terminologia pode trazer, tanto do ponto de vista das várias mudanças dos significados que ela adquire ao longo do tempo e nos mais variados espaços do fazer artístico, quanto também na perspectiva de observar que vários artistas, tidos como participantes de um determinado “movimento”, não se reconhecem como tal, e outros ainda acusam determinados artistas de arrogar para si a “propriedade” de certos movimentos, como se verá no caso da *Tropicália*.

²³ Na última parte desse capítulo serão consideradas algumas características que evidenciam a diversidade rítmica, performática e criativa dessas e outras canções. Para saber mais sobre o *III Festival de Música Popular Brasileira* da *TV Record* de 1967 ver SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens a modernidade*. São Paulo: ed. 34, 2008. p. 346.

que é chamado nessa pesquisa de a *era dos festivais*, expressão que ficou popularmente conhecida com a publicação do livro homônimo de Zuza Homem de Mello, crítico musical que trabalhou como engenheiro de som dos principais programas de festivais de música popular da década de 60²⁴. A expressão, segundo o escritor, remete ao período em que se inicia o ciclo dos grandes festivais televisivos, no ano de 1965, com o *I Festival Nacional de Música Popular Brasileira*, feito pela extinta TV Excelsior em São Paulo e que termina em 1972, com a exibição do *VII Festival Internacional da Canção – FIC*, produzido pela TV Globo no Rio de Janeiro. Eles foram, sem dúvida, basilares para a música popular brasileira. Foi a partir deles que novos intérpretes e compositores do Brasil tiveram um espaço mais ampliado para mostrar seus trabalhos musicais. É necessário perceber assim, que a TV, atuando na divulgação desses eventos musicais, acabou tendo papel decisivo na popularização destes.

Meio de comunicação que chegou ao Brasil em 18 de setembro de 1950, com a primeira transmissão na *TV Tupi*, em São Paulo, a televisão, em seus primeiros anos, foi caracterizada por uma fase de transição em que a maioria de seus artistas vinha principalmente do rádio, diferentemente do que aconteceu nos Estados Unidos, em que a maior parte vinha de uma tradição do cinema e do teatro²⁵. Foi um momento, portanto, de experimentação e aprendizado, tanto dos primeiros técnicos televisivos, que tiveram que aprender na prática do dia a dia, como também foi um grande desafio para os artistas do rádio que traziam os conhecimentos de outra realidade para a nova mídia²⁶.

Apesar da TV, na década de 1950, já contar com programas musicais de sucesso, somente a partir de meados da década seguinte é que ela passou a ter uma relação mais estreita com *música popular*. Isso proporcionou um aumento da audiência, tanto no que diz respeito às faixas etárias que começavam a consumir um novo tipo de música, a qual passou a ser chamada de MPB – que será tratado mais adiante –, como também a inclusão de outras classes sociais, pois essa audiência era concentrada, naquele momento, na classe média – alta e baixa –, as quais possuíam 70% dos aparelhos de televisão em São Paulo²⁷. Os festivais

²⁴ Cf. MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

²⁵ SCOVILLE, Eduardo Henrique Martins Lopez de. *Na barriga da baleia: a Rede Globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970*. Tese (Doutorado em História). Setor de Ciência Humanas, Letras e Artes, na área de Cultura e Poder. Universidade Federal do Paraná. 2008. *Apud* ORTIZ, R. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

²⁶ AMORIM, Edgard de. *História da TV brasileira* (cadernos de pesquisa; v. 11). São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

²⁷ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*. Op. cit. p.87 *Apud* Boletim de assistência de TV (São Paulo), v.1, IBOPE, 1966.

televisivos, dessa forma, foram, ao mesmo tempo, responsáveis e reflexos dessa ampliação da audiência²⁸.

Televisionados, o diferencial desses eventos musicais era a intensa participação dos espectadores, formando torcidas a favor ou contra os artistas, nos auditórios teatrais de onde eram transmitidos. Nesse sentido, segundo Arnaldo Daraya Contier:

O entusiasmo despertado no público por algumas canções participantes favoreceu a sua entrada na televisão, um dos veículos mais criticados pelas esquerdas brasileiras, durante os anos 60. O artista-artesão romanticamente envolvido com os matizes marxistas na canção acabou sendo seduzido pela indústria do disco e da televisão. A gravação de muitos discos ao vivo favoreceu a divulgação da canção aliada à vibração do público. Músicos e platéia faziam parte de um mesmo show: palmas, gritos, vaías, assobios...²⁹

Canção, artista e plateia faziam parte de um só corpo, que juntos davam sentido a um espetáculo extasiante e belo. E é nesse cenário de fertilidade artística e exposições televisivas, em meio também às imposições políticas de um regime ditatorial, que várias vertentes musicais se imbricarão e com isso novas propostas musicais surgirão.

Esses festivais do eixo Rio-São Paulo tiveram seus embriões artísticos, basicamente, nos shows do circuito universitário produzidos pelos alunos dos centros acadêmicos das principais faculdades de São Paulo em parceria com o radialista Walter Silva no *Teatro Paramount*, a partir de 1964, e em outros espaços da cidade, como o colégio Rio Branco, o qual foi “o piloto da fórmula televisiva que desembocou nos musicais da *TV Record*, a partir de 1965. Esta fórmula então tentava reproduzir na TV a vibração dos shows ao vivo do circuito estudantil”³⁰.

Assim, os ideais do projeto *nacional-popular* – o qual entusiasmavam vários universitários que lotavam os auditórios, ao defender canções de caráter “engajadas” e a potencialização da TV como o mais importante meio de comunicação de massa – em que seus produtores logo perceberam a possibilidade de retorno financeiro na organização desses espetáculos –, proporcionou um cenário fértil para o sucesso dos festivais televisivos.

O produtor do primeiro grande festival do eixo Rio-São Paulo, ocorrido em 1965, foi Solano Ribeiro. O *I Festival Nacional de Música Popular Brasileira* realizado na TV

²⁸ Para saber mais sobre os festivais ver VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo, Olho d'Água, 1999.

²⁹ CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: *O Nacional e o Popular na Canção de Protesto* (Os Anos 60). Rev. bras. Hist. [online]. 1998, vol.18, n.35, pp.13-52. ISSN 1806-9347. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881998000100002>. p.45

³⁰ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias...* Op. Cit., p.82.

Excelsior teve influência direta da repercussão tida pelos shows do circuito universitários, mas Solano também foi buscar inspiração principalmente no *Festival de Música de Sanremo* (oficialmente *Festival da Canção Italiana*). De caráter competitivo, desde 1951, esse festival que até hoje perdura, continua a ser um dos eventos musicais mais representativos em todo o mundo. Conhecidos cantores italianos como Gigliola Cinquetti, Domenico Modugno, Claudio Villa, foram revelados nesse festival. No Brasil, esse festival ficou conhecido mesmo quando Roberto Carlos interpretou a canção vencedora de 1968: “Canzone per te”, de Sergio Endrigo³¹.

Ao observar as potencialidades comerciais e de audiência no mundo inteiro que esse festival italiano proporcionava, Solano Ribeiro considerou a viabilidade de um evento desse tipo ser realizado por uma TV brasileira, ressaltando apenas que no Brasil seriam necessárias algumas adaptações, como a inscrição da canção, que deveria ser feita pelos próprios compositores, e não pelas gravadoras, como acontecia na Itália, pois, com isso, haveria uma valorização maior dos primeiros. Foi ele ainda que organizou outros fundamentais festivais como: o *II e III Festivais de Música Popular Brasileira*, em 1966 e 1967, respectivamente, na *TV Record* e o *Festival Internacional da Canção – FIC*, de 1972, na *TV Globo*.

Sua experiência e influência no meio musical são indiscutíveis, tanto que escreveu um livro relatando suas vivências do período. Porém, mesmo não sendo um livro de grande rigor historiográfico, caracteriza-se como um livro de memórias que tenta potencializar ainda mais sua importância para realização dos festivais³². Assim, apesar de considerar seu papel nesse processo, evidências históricas dão conta – como se vê em todo o decorrer desse trabalho – de que se precisou muito mais de uma questão de força de vontade de um produtor musical, como quis deixar transparecer, para que esses grandes eventos televisivos acontecessem.

Assim, seus relatos, nos leva a perceber como a memória muitas vezes trabalha, consciente ou não, para ratificar discursos dominantes, ao mesmo tempo em que nos alerta também, lembrando Paul Thompson, que o historiador deve sempre ter muito cuidado ao buscar e analisar relatos de “bem articulados” e prestigiados informantes com “cultura e atitudes intelectuais peculiares”, pois esses “podem mostrar-se muitas vezes menos fidedignos”³³. O que para nós se torna um grande desafio e nos deixa em alerta, se levar-se em conta que o presente estudo foca na análise de relatos de memória de alguns respeitados artistas de Teresina que vivenciaram as décadas de 1970 e 1980.

³¹ Cf. <http://www.sanremo.rai.it/dl/portali/site/page/Page-63365324-808f-41f4-9618-2e7bb4c99ae2.html>. Acessado em 05.05.2016, às 14h15min.

³² Cf. RIBEIRO, S. *Prepare Seu Coração*: a história dos grandes festivais, São Paulo: Geração, 2002.

³³ THOMPSON, Paul. *A voz do passado - História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.171.

De todo modo, o fato é que o espetáculo musical organizado pela *TV Excelsior*, em 1965, não apenas abriu a temporada dos chamados grandes festivais como também serviu de modelo para os outros que lhe sucederam. Em termos de organização, quase todos os festivais televisivos daquele momento premiavam com troféus e quantias em dinheiro aos primeiros colocados, além disso:

Adotando procedimento quase idêntico – com pequenas variações –, as emissoras de TV organizavam os festivais a partir da inscrição das músicas – com o envio da cópia da letra e gravação da canção em fita cassete, quando se iniciava a fase de pré-seleção feita por um júri (geralmente de maestros), que classificava 36 canções, que eram divididas em grupos de 12, para apresentação em três eliminatórias, as quais classificavam quatro canções para disputar a final. Os jurados escolhidos para julgar as canções nas eliminatórias eram artistas em geral – sendo que muitos músicos e intérpretes foram convidados –, produtores da TV e rádio, jornalistas e intelectuais³⁴.

As TVs do Rio de Janeiro e de São Paulo promoviam os festivais contando, ao mesmo tempo, com o patrocínio do poder público estadual e com o grande apoio de jornais impressos como *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal da Tarde* e *Última Hora*, além das revistas, *Fatos e Fotos*, *Manchete*, *Realidade e Veja*. Com isso, a participação dos músicos nesses festivais significava uma grande oportunidade de crescimento em suas carreiras, já que as gravadoras fonográficas marcavam presença para escolher os melhores intérpretes e suas respectivas canções para posterior contratação. Além disso, eram também eventos transmitidos pelas emissoras de TV, fato que, por si só, já potencializava a divulgação dos nomes desses cantores rumo ao sucesso. Muito embora, naquele período, as transmissões televisivas fossem bem restritas as maiores cidades brasileiras na época, concentradas, principalmente, nas regiões sudeste e sul³⁵.

Sobre essa questão, um questionamento se mostra fundamental para o objeto desse trabalho. Se é verdade que não havia uma ampla rede de televisão por todo o Brasil, como, então, no Piauí, as pessoas e, especificamente, os artistas de Teresina, sentiram a ressonância musical desses importantes eventos de TV? Visto que essa, de algum modo, será uma das bases de inspiração para a produção artística dos participantes dos festivais de música popular em Teresina que acontecerão nas décadas de 1970 e 1980, como será abordado mais adiante.

³⁴ Cf. ALVES, Valéria Aparecida. “*É proibido proibir*”: a cena tropicalista em tempos de autoritarismo. Verinotio revista on-line – n. 17. Ano IX, abr./2013. p.16

³⁵ ALVES, *Ibidem*. p. 16

Com efeito, no sudeste brasileiro, observa-se um decisivo papel da televisão para a divulgação e popularização desses eventos musicais, visto que eles eram realmente programas de televisão que lutavam por audiência. Como já foi frisado anteriormente, o grande diferencial desses eventos musicais era a intensa participação dos espectadores, formando torcidas a favor ou contra os artistas, nos auditórios teatrais lotados, onde inclusive a “vaia” era permitida e, muitas vezes, até incentivada. Assim, evidentemente, quem não poderia assistir, fosse pela TV, fosse ao vivo, aqueles festivais no momento exato em que eles aconteceram não pôde sentir de maneira íntima a experiência sensorial que havia entre plateia, canção e artista, os quais formavam, num só corpo, uma espécie de catarse coletiva. Essas questões devem ser consideradas quando se fala de possíveis influências sonoras desses festivais entre alguns artistas de Teresina.

Os músicos que moravam em Teresina, naquele período, não puderam assistir ou sentir pela TV esse efeito catártico da chamada *Era dos Festivais* acima descrito (1965-1972) simplesmente porque a primeira emissora de TV do Piauí, a *TV Clube*, só foi inaugurada em 1972, passando oficialmente a ser filiada do grupo Globo em 1974. É fato, no entanto, que o primeiro sinal de TV chegou à Teresina ainda, em 1968, por meio da repetidora de Timon, no Maranhão, que obtinha sinal da TV Difusora de São Luís. Esta mesma difusora, entre 1965 e 1972, passou a retransmitir os videoteipes da programação da Rede de Emissoras Independentes - REI (com exibição de programas da Record, Tupi e TV Rio) – às vezes com até três dias de diferença, pois esses vinham de avião, já que não havia ainda transmissão via satélite ³⁶.

Por consequência disso, pouquíssimas pessoas possuíam aparelhos de TV na época em Teresina, pois além de muito caro, os que tinham esse equipamento não recebiam uma boa qualidade de sinal ou de imagem, isso pode ser averiguado nos jornais da época, os quais se verifica muitas reclamações. Um exemplo é a matéria veiculada no jornal *O Dia*, em fevereiro de 1969, em que se constata várias queixas e prejuízos dos telespectadores teresinenses que compraram seus aparelhos de TV, mas, devido à má qualidade do sinal, não era possível utilizá-los. Tal matéria é problematizada por Maria Lindalva Santos, a qual fazia duras críticas a essa situação à época:

Na matéria citada, o novo artefato foi apresentado como mais um investimento sem sucesso do telespectador teresinense na tentativa de captar a imagem da TV do estado vizinho. Tal discurso pressupõe uma visão do

³⁶ Cf: SANTOS, Maria Lindalva Silva. *A força de um ideal: história e memória da primeira TV piauiense*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010.

jornal – por seus responsáveis e pelo público – como representante dos telespectadores junto aos diretores da TV Difusora. Evidentemente, numa época em que o salário mínimo era de NCR\$ 129,60 e o preço dos aparelhos de TV vendidos em Teresina custavam em média NCR\$ 1.200,00 é preciso questionar quem eram esses telespectadores que a mídia impressa representava e quais interesses mobilizaram a produção dos discursos que colocavam em evidência o novo aparato tecnológico, fosse para propalar seu sucesso entre os moradores da cidade ou fosse para reivindicar uma imagem televisiva de qualidade³⁷.

Foi só a partir de 1970 que Teresina passou a receber da repetidora da TV Ceará, de Fortaleza, o sinal do grupo Globo – o qual muitas vezes também vinha com atraso³⁸. Desse modo, os teresinenses não puderam experienciar pela TV, os festivais que aconteciam ao vivo, as emoções da união imagem/som produzidos nos festivais do eixo Rio-São Paulo. Mesmo as canções dos festivais tocando nas rádios de Teresina, dias depois, elas não poderiam produzir o mesmo efeito sensorial.

Todas essas particularidades relacionadas à expansão da televisão pelo Brasil entre as décadas de 1960 e 1970, bem como o que foi relatado anteriormente sobre o surgimento e organização dos citados festivais devem, evidentemente, serem sempre colocados dentro de um contexto histórico e político de vigência de uma Ditadura imposta por meio de um golpe civil-militar no país, tendo ocorrido a partir de 1964.

Quando se enfatiza a terminologia “civil-militar” e não simplesmente “militar” para se configurar o que foi a ditadura que se impôs sobre o Brasil durante vinte e um anos, estar-se-á aproximando daquilo que foi propagado pelo historiador Daniel Aarão Reis Filho, que, entre outros argumentos, defende que as forças armadas não conseguiriam efetivar o golpe sem ter tido grande apoio de bases sociais conservadoras, setores empresariais e/ou banqueiros e da grande mídia – principalmente as emissoras de TV. Comungamos com esse termo por pensarmos ser este mais apropriado para explicar as tramas sociais e políticas por trás da referida ditadura, deslocando assim um olhar puramente militar do processo e observando quais grupos civis apoiaram-na e dela se beneficiaram, possibilitando por fim a reconstrução de uma memória não cristalizada sobre o período³⁹.

³⁷ SANTOS, *Ibidem.*, p. 42.

³⁸ SANTOS, *Ibidem.*, p. 31

³⁹ Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

No que diz respeito especificamente à relação entre o regime ditatorial vigente e os festivais da canção, há um mito de que a “ditabranda”⁴⁰ vigente desde o golpe de 1964 até a imposição do ato institucional Nº 5 – AI-5⁴¹, em 1968, explicaria uma maior liberdade de compositores e intérpretes de inscrever nos festivais canções politizadas de críticas ao regime e aos comportamentos sociais burgueses da época. Isso esclareceria, por exemplo, o perfil político e contestatório das canções da final do *III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record* em 1967.

Na prática, o que se observa mesmo foi que, em seus primeiros anos, a ditadura focou na repressão aos movimentos sociais de esquerda mais próximos das camadas populares camponesas e operárias. Nesse momento, portanto, artistas, intelectuais e estudantes ligados mais às camadas médias sofreram em menor escala o peso da repressão e da censura. Isso se explica, primeiramente, por ter sido a camada média da sociedade brasileira a principal patrocinadora do golpe, de onde a maioria desses artistas vinha. Segundo, não havia bondade do governo em não reprimir mais duramente os artistas críticos ao regime, o que existia, de fato, desde o início, era um monitoramento da ligação da esquerda artística e intelectual com os movimentos populares de massa. Assim, quando os militares perceberam uma maior aproximação desses grupos e a formação de uma oposição mais ameaçadora e aguerrida à estabilidade do regime, é o momento, que, enfim, entraram em ação as severidades do AI-5. E assim, a partir daí os militares passam a censurar duramente músicos dos festivais, bem como todos aqueles que questionassem o regime⁴².

Se ressalta aqui a importância da necessidade dessa breve análise sobre a referida *era dos festivais*, pois mesmo cientes das diferenças espaço-temporais desses eventos com os espetáculos musicais ocorridos em Teresina nas décadas de 1970 e 1980, há um fio condutor que liga esses eventos, principalmente, em relação às propostas conceituais estéticas e de organização em si. Levando em conta, é claro, as notórias ressignificações sonoras realizadas pelos artistas teresinenses, que foram construídas em uma configuração histórica diferenciada.

⁴⁰ Sobre os questionamentos que recusam o mito de um regime político menos ditatorial antes de 1968, observar os argumentos do capítulo *O mito da “ditabranda”*, In: NAPOLITANO, Marcos. 1964: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 69-95.

⁴¹ Foi o ato institucional mais autoritário da ditadura que além de conferir grandes poderes ao presidente, dando-lhe direito de intervir em estados e municípios. Em seu artigo 5º estabelecia: “A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em: I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função; II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais; III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política; IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança: a) liberdade vigiada; b) proibição de frequentar determinados lugares; c) domicílio determinado”. Cf. ATO INSTITUCIONAL Nº 5, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1968. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm. Acessado em 09.05.2016, às 08h:15min.

⁴² NAPOLITANO, Marcos. 1964: Op. Cit., p. 95.

2.2 A formação da “instituição MPB”: uma referência basilar para os artistas de Teresina

Refletindo sobre a configuração histórica que proporcionou a realização dos festivais de música popular no Piauí e problematizando as representações de memórias de alguns artistas de Teresina sobre esses eventos, antes, é oportuno discutir uma referência basilar que inspirou essa produção musical, qual seja, a MPB. A compreensão dessa nomenclatura é fundamental para a inteligibilidade das bases geminais que produziram as canções dos chamados grandes festivais.

Para ajudar essa compreensão tem-se que voltar à narrativa que abriu o tópico anterior sobre as impiedosas vaias feitas por estudantes universitários, direcionadas para o jovem músico Gilberto Gil ao subir no palco do *III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record* em 1967 para executar sua canção *Domingo no Parque*, e se fazer a seguinte pergunta: O que explicaria a atitude ríspida desses universitários?

A resposta passa por entender o que foi o projeto *nacional-popular* do qual a maioria desses estudantes, que vaiaram o cantor, eram simpatizantes. Segundo Marcos Napolitano, o referido projeto se inspirava nas contribuições teóricas de Antonio Gramsci e foi a grande bandeira, pelo menos até 1964, do *Partido Comunista Brasileiro* - PCB e do *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* - ISEB – que era um centro de estudos que buscava relacionar o materialismo histórico à realidade brasileira incentivando, principalmente, universitários, a engajar-se por causas populares. Dessa forma, o *nacional-popular* estava

[...] situado num nível intermediário das expressões culturais de uma coletividade, entre o “provincial-dialetal-folclórico” e os elementos comuns à civilização à qual pertencia a formação social específica. Gramsci pressupunha um “contínuo intercâmbio” entre a “língua popular” e a das “classes cultas”, ponto de apoio da cultura “nacional-popular” que visava, no limite, fundamentar a “contra-hegemonia”⁴³.

Desse modo, em termos musicais, essa ideologia foi fruto de uma cultura política que motivava o engajamento desses universitários em prol da defesa e da valorização de uma canção “genuinamente” popular brasileira, a qual passava pela exigência de uma efetiva

⁴³ Napolitano esclarece também que as definições da referida terminologia estão explicitadas por Gramsci, em sua obra *A Literatura e vida nacional*. Cf. NAPOLITANO, Marcos. O conceito de MPB nos anos 60. In: *História: Questões e Debates* (31) - Dossiê MPB, Curitiba, v. 16, n. 31, p. 11-30, 2000. p.19-20.

militância do artista para com o fomento da cultura popular e, com isso, poder se construir uma espécie de função social e política para arte.

A maioria desses universitários, da qual faziam parte alguns artistas atuantes nos festivais, – entre eles, Carlos Lyra, Edu Lobo, Elis Regina, Geraldo Vandré, Nara Leão e Sérgio Ricardo – foram influenciados ideologicamente por essa cultura política defendida pelo PCB – que à época, aglutinava, mesmo de maneira não filiada, boa parte dos artistas e intelectuais brasileiros. Esse foi principalmente propagado pelo *Teatro de Arena* de São Paulo e o *Centro Popular de Cultura* – CPC criado pela *União Nacional dos Estudantes* – UNE no Rio de Janeiro – todos duramente reprimidos desde as primeiras horas do golpe civil-militar de 1964, fato este que, evidentemente, os obrigaram a ir para a clandestinidade⁴⁴.

Todavia, mesmo depois da repressão da ditadura, o referido ideal continuou influenciando outras ações artísticas como, por exemplo, o *Show Opinião* – organizado por grupo de mesmo nome, composto por Armando Costa, Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, entre outros, artistas e intelectuais advindos dos extintos CPC e UNE. Esse espetáculo musical que apresentava como protagonista uma jovem de classe média (Nara Leão, substituída depois por Maria Bethânia), um homem do campo nordestino (João do Valle), e, um sambista do morro carioca (Zé Ketí), tentava reproduzir o “microcosmo social” do referido ideário, de tal maneira que o “sertão nordestino e morro/subúrbio carioca simbolizavam não só como territórios culturais, mas como espaços imaginários de resistência “popular” ao novo contexto autoritário, no qual a juventude estudantil engajada, deveria buscar suas referências”⁴⁵.

Nessa perspectiva, o posicionamento musical da jovem cantora Nara Leão, em seu discurso do show *Opinião*, no ano fatídico de 1964, deixa algumas pistas sobre as possíveis intenções do tipo de canção que queria expressar⁴⁶:

⁴⁴ Além das contribuições do citado artigo de Marcos Napolitano sobre os debates do projeto *nacional-popular*, as contribuições da produção cultural do Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura – CPC e os embates destes com a *Jovem Guarda* indicam-se as leituras de: FANTINI, Débora D. “A voz do morro sou eu mesmo sim senhor”: o nacional-popular na obra de Elis Regina. (1965-1968). In: BRITO, Eleonora Zicari C. de. PACHECO, Mateus de Andrade. ROSA, Rafael. org. *Sinfonia em Prosa: diálogos de história e música*. São Paulo: ed. Intermeios, 2013. p. 196-197. Além de SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958 – 1964)*. São Paulo: ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

⁴⁵ NAPOLITANO, *Seguindo a canção*: ... Op. Cit., p. 51 e 52

⁴⁶ Para Santuza a trajetória de Nara Leão se confunde com a da música no Brasil, desde o advento da *Bossa Nova*, a MPB, passando pela *Tropicália* e a pós-tropicália, pois essa se destacou na cena artística por atuar em diversas frentes: além de cantora e, eventualmente, atriz, ficou conhecida como produtora cultural e política no Rio de Janeiro do final dos anos 50 e dos anos 60, assumindo atitudes incomuns para uma mulher na época, como uma cantora de classe média que interpretava canções de compositores populares. Cf. NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. RJ: Civilização Brasileira, 2010. p. 55.

Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música. Mas tenho uma certeza: a de que a canção pode dar às pessoas algo mais que distração e deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificar num nível mais alto de compreensão⁴⁷.

José Tinhorão enfatiza a fala dessa cantora para argumentar que fracassou a tentativa de intelectuais pertencentes às camadas médias de reunir nesse espetáculo três personagens tão diferentes, já que, ao seu modo de ver, não houve uma verdadeira integração com a cultura das camadas populares, pois para ele “os músicos e compositores da classe média insistiam em obter a comunhão cultural a partir da autoritária aceitação do estilo da “*Bossa Nova*”⁴⁸.

Nesse ponto, discordamos do referido autor, porque a nosso ver, os objetivos do referido espetáculo não foram, de todo modo, inviabilizados, pois seus organizadores não queriam apenas integrar o país em torno de uma consciência nacional e revolucionária para lutar contra os militares – o que, de fato, ficou inviabilizado, dado às contingências ditatoriais da época. Para, além disso, queriam também discutir e deliberar sobre a problemática do que seria o repertório musical brasileiro ao mesmo tempo em que se divulgaria uma cultura musical *nacional-popular*. Nesse ponto, o show *Opinião* foi mais eficiente⁴⁹.

Ainda sobre Tinhorão, reconhecemos seu destacado papel como pesquisador e ensaísta da música brasileira, escrevendo diversos trabalhos nesse campo. Porém, apesar de sua inegável contribuição, hoje, vários pesquisadores como José Geraldo de Moraes, Marcos Napolitano e Arnaldo Contier – e esse trabalho se alinha com suas ideias – já revisitaram várias questões propostas por ele⁵⁰. Para além do fator de não ser historiador de formação, a principal crítica a esse pesquisador é seu olhar um tanto quanto folclórico, em que defendia uma música popular “genuinamente” brasileira, por isso, tinha posição crítica à *Bossa Nova*, a chamada nova MPB e à *Tropicália*, que, entre outros argumentos, afirma que esses movimentos musicais eram influenciados pelos “importados” norte-americanos, Jazz e o Rock.

Percebe-se, portanto, que a grande utopia do referido projeto *nacional-popular* era promover, por meio das artes, incluindo a música, uma mobilização social, no sentido de estabelecer uma espécie de “idioma” nacional cultural comum a todas as classes sociais rumo à conscientização em que o artista estabelecesse contato direto com o povo. Porém, em

⁴⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira: segundo seus gêneros*. São Paulo: Ed.34, 2013. p.278.

⁴⁸ TINHORÃO, Op. Cit., p.278.

⁴⁹ NAPOLITANO, *Seguindo a canção*:... Op. Cit., p. 53

⁵⁰ Na bibliografia pesquisada desses autores nesse estudo se observam várias as ponderações suas sobre o posicionamento de Tinhorão no que diz respeito à história da música popular brasileira.

princípio, sem conotação xenófoba como propunha Gramsci, pois o sonho estava, no caso da música, em unir o “melhor” da arte universal (Jazz, música erudita) como o “melhor” do comunitário (ritmos folclóricos que representassem uma aparente identidade musical brasileira).

Paradoxalmente, havia uma presunção desses artistas militantes de serem detentores de uma arte sistematicamente elaborada e intelectualmente revolucionária. Esses deveriam “guiar” o povo – que era “ingênuo”, mas, produtor de uma arte riquíssima –, pelo caminho da conscientização. Em alguns momentos isso motivou essa cultura política de esquerda, ganhar contornos mais radicais e nacionalistas, quase xenófobos.

Exemplo claro disso foi a “passeata pela MPB, contra as guitarras elétricas”, realizada em junho de 1967, por músicos e intelectuais que protestavam contra uma suposta “invasão imperialista” de um instrumento de origem norte-americana na música popular brasileira, por meio, principalmente, da *Jovem Guarda* com seu ritmo do iê-iê-iê⁵¹. Ela contou com a participação de importantes artistas como Elis Regina e Jair Rodrigues (também apresentadores do programa *O Fino* da *TV Record*), além de Gilberto Gil, Edu Lobo, conjunto MPB-4, entre outros.

Interessante notar aqui o jogo publicitário da nascente TV brasileira, pois a expressão *Jovem Guarda* surgiu em 1965, a partir de outro programa da mesma *TV Record*, em São Paulo, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderlêa. Logo essa terminologia ia ser também atribuída ao movimento musical caracterizado por letras de amor e influenciado, principalmente, pelo *rock* do final da década de 1950 e início dos 1960. Entretanto, como bem observa Santuza Naves, a *Jovem Guarda*, apesar do sucesso entre as camadas populares, foi rotulada de canção alienada pela juventude mais politizada das camadas médias, as quais passariam a referendar os grandes nomes da nascente MPB⁵². De tal forma que:

Nas canções de Roberto e Erasmo, chama a atenção também a utilização ágil e precisa da linguagem coloquial dos jovens de classe média de seu tempo. Em “Se você pensa”, por exemplo, a irritação com a pessoa amada e expressa não apenas pelo teor dos versos, como também pela melodia insistente, em modo menor, em que cada estrofe culmina num enfático “nada”: “seu orgulho não vale! nada! nada!”. Dentro da modalidade amor-e-

⁵¹ A expressão “iê-iê-iê” é uma corruptela inspirada na conhecida canção dos Beatles *She Loves You* de 1963 que traz em seu refrão a expressão “yeah-yeah-yeah”. No Brasil, os Beatles ficaram conhecidos como os “reis do iê-iê-iê”, quando em 1965 foi lançado no país, o filme *A Hard Day's Night*. Cf. PINTO, Marcelo Garson Braule. *Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural*. Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2015 p.16.

⁵² NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. RJ: Civilização Brasileira, 2010. p.125.

raiva a obra-prima da dupla e "Sua estupidez," urna canção magistral que conjuga uma melodia delicada, quase etérea, com uma letra em que palavras e expressões agressivas são utilizadas para expressar amor: "use a inteligência uma vez só", "quantos idiotas vivem só sem ter amor", "sua estupidez não! lhe deixa ver que eu te amo". Com canções como essas, Roberto Carlos conseguiu granjear, ao lado da imensa popularidade junto ao grande público, o respeito dos consumidores mais exigentes de música popular⁵³.

Desse modo, mesmo sabendo que a referida passeata era, na verdade, uma publicidade para promover o lançamento do novo programa da *TV Record*, *Noite de MPB*, que ficaria no lugar de *O Fino*, ela ficou conhecida mesmo como uma manifestação política contra o *iê-iê-iê* e foi simbólica em explicar, em parte, o intenso debate musical/ideológico pelo qual passava o país naquele momento⁵⁴.

O mesmo pano de fundo que sinaliza os anseios dessa passeata, qual seja, o da defesa de uma cultura política *nacional-popular* descrita acima, representou também o principal ideário que formou os possíveis discursos construídos sobre o conceito que se verá a seguir.

Canção participante, *canção de protesto* são outras terminologias também utilizadas para descrever aquilo que ficou conhecido como *canção engajada* – considerando, entretanto, que muitas vezes esses conceitos são genéricos e frutos de imposições discursivas construídas historicamente, “rótulos” que até mesmo muitos desses artistas rejeitavam, por isso, servirá aqui apenas para proporcionar uma maior compreensão da leitura do texto. Entre os seus principais representantes tem-se Geraldo Vandré, Carlos Lyra, Sergio Ricardo e Nara Leão. Para Arnaldo Contier, esse tipo de canção composta durante os anos da década de 1960, em um primeiro momento representou

[...] uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais justa. Edu Lobo, Carlos Lyra, imbuídos desse imaginário político, aproximaram-se de arranjadores (maestros), de intérpretes, de intelectuais (ligados aos CPCs, ISEB ou Departamentos de Sociologia das Universidades), de instrumentistas, almejando induzir, implícita ou explicitamente, através de suas canções (formas, instrumentos ou ritmos sacralizados como representações de uma memória genuinamente brasileira ou nacional: violão, frevo, urucungo, moda-viola) algumas práticas revolucionárias, a partir de suas mensagens⁵⁵.

⁵³ NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. RJ: Civilização Brasileira, 2010. p.126.

⁵⁴ NAPOLITANO, *Seguindo a canção*:... Op. Cit., p. 145

⁵⁵ CONTIER, Arnaldo Daraya. Op. Cit., p. 2.

Por esse ângulo, observa-se que a principal utopia desse tipo de canção era possibilitar a ida do artista ao povo e, de forma quase didática, instigá-lo a uma consciência revolucionária que o despertasse para a luta contra as injustiças sociais. Daí porque a grande maioria dos telespectadores que assistiram a final do *III Festival da Música Popular Brasileira* da *TV Record* era partidária de tendências estético-políticas, que procuravam sempre valorizar aquilo que representasse os valores nacionais e populares que formavam a “identidade” musical nacional – *brasilidade*⁵⁶. Ao mesmo tempo, a *canção engajada* representava também o desejo de um amanhã com mais justiça social e liberdade democrática, cantada dentro de um contexto de regime ditatorial pelo qual o Brasil passava, ou seja, seria uma música portadora da mensagem do *dia que virá*.

A pretensão desse tipo de canção, portanto – além de uma atuação mais atuante do artista –, seria também a de propor uma espécie de adensamento político daquilo que musicalmente o violão de João Gilberto tentou realizar com a *Bossa Nova*, que em síntese, mesclava os timbres do *Jazz* norte-americano – considerando uma música “universal” –, com o *Samba* – música “autêntica” da nação brasileira, vinda das classes populares dos morros do Rio de Janeiro⁵⁷. Aqui cabe o registro da grande importância que esse músico tem na música popular brasileira, pois seu álbum, lançado em 1959, *Chega de saudade*

[...] causou grande impacto na música popular brasileira e mundial. O *long play* (LP) conseguiu sintetizar a vontade de ruptura a partir do adensamento da tradição. Em outras palavras, ao transformar o violão em instrumento rítmico-harmônico, João Gilberto não apenas mudou a função do instrumento na tradição da música popular brasileira – via de regra, de acompanhamento melódico –, mas também concentrou na “batida” a não regularidade rítmica do samba, regularidade do bolero e a irregularidade do jazz⁵⁸.

A *canção engajada* tem seu auge em uma época de evidente censura em que a maior parte de seus compositores – surgidos, principalmente, com os festivais –, empenhava-se de maneira extremamente criativa, e elaborar canções que, geralmente, queriam dizer algo sobre o futuro, por meio de uma mensagem alegórica de insatisfação com as restrições às liberdades individuais e de expressão impostas pelo novo regime estabelecido.

Todavia, essa música propagadora do *dia que virá* – que tinha um claro posicionamento político de esquerda, portanto, opositor ao regime – foi a mesma música

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Mais detalhe e bastidores da *Bossa Nova* ver: SEVERIANO, Op. Cit., p.349-345; e NAVES, Op. Cit., p.25-31.

⁵⁸ Cf. NAPOLITANO, *A síncope das ideias...* Op. Cit., p.69.

que, de forma paradoxal, potencializou-se como uma espécie de “valor agregado” para indústria cultural em ascensão que, naquele momento, foi muito estimulada pelo próprio governo militar, até porque, como já foi destacado, os maiores consumidores de MPB era as camadas médias da sociedade brasileira, ao menos no início, sendo uma das principais patrocinadoras do golpe civil-militar de 1964:

[...] modernização capitalista estimulada pelos militares tinha na indústria da cultura um dos seus setores mais dinâmicos. O mercado era, paradoxalmente, estimulado por obras criadas por artistas de oposição e de esquerda, consumidas avidamente pela classe média escolarizada. Mesmo sendo uma parcela minoritária da população, a classe média movimentava o mercado de cultura na segunda metade dos anos 1960. O crescimento dos mercados televisual e fonográfico era o principal eixo dessa modernização e, não por acaso, neles triunfaram artistas notoriamente de esquerda, como os dramaturgos comunistas da Rede Globo e os compositores ligados à canção engajada aclamados dos festivais da canção⁵⁹.

Intrigante contradição aqui posta, da qual a história não pode se furtar em discutir e problematizar: uma música que se quis politizada, oposicionista a ditadura e defensora *nacional-popular* foi a mesma que proporcionou à indústria cultural – incentivada pela política de modernização do capital do regime militar –, vultosas cifras de lucros, poder midiático e influência social, principalmente, entre a classe média. Essa por sua vez, era a maior consumidora da produção artística da nascente MPB e, em grande parte, foi também, depois do AI-5 de 1968, um dos setores da sociedade que mais mostrou resistência e crítica à ditadura.

Apesar de todas as controvérsias e contradições sobre sua significação, a *canção engajada*, na memória de quem vivenciou os debates e embates sobre música nos anos de 1960, foi cristalizada com a ideia de que ela seria a portadora da mensagem do *dia que virá* – pautada, principalmente no sonho futuro de “dias melhores” de liberdade e justiça. E seu mais conhecido “representante”, por assim dizer, foi Geraldo Vandré⁶⁰, um dos maiores vencedores dos festivais televisivos da década 1960.

Ainda quando estudante de Direito ele foi membro do Diretório Acadêmico de seu curso, participando também dos debates no *Centro Popular de Cultura* – CPC, a partir de 1961, porém, sempre fez questão de ter uma posição ideologicamente independente⁶¹. Apesar

⁵⁹ Cf. NAPOLITANO, 1964: Op. Cit., p.99.

⁶⁰ VILARINO, Ramon Casas. Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo, Olho d'Água, 1999. p.67.

⁶¹ SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958 – 1964)*. São Paulo: ed. Fundação Perseu Abramo, 2007. p.65.

de ter iniciado sua carreira, compondo canções no estilo da *Bossa Nova*, ele passou a mesclar essa musicalidade com sonoridades da cultura popular, principalmente, a *toada* e a *moda-de-violão*. No início, suas músicas tinham temáticas mais amorosas, porém, na mais produtiva e conhecida fase musical, passou a fazer composições caracterizadas por melodias simples, que eram feitas assim para potencializar o lado lírico da canção, produzindo uma poesia, principalmente, de denúncia das injustiças sociais, ao mesmo tempo em que anunciava um futuro de esperança aos que economicamente eram excluídos. Um bom exemplo desse tipo de canção composta por Vandrê é *Terra Plana*, primeira faixa de seu quarto LP, *Canto Geral* de 1968, considerando o mais combativo e político de seu trabalho:

Meu Senhor, minha Senhora...

(*Falado*)

Me pediram pra deixar de lado toda a tristeza, pra só trazer alegrias e não falar de pobreza. E mais, prometeram que se eu cantasse feliz, agradava com certeza. Eu que não posso enganar, misturo tudo o que vivo. Canto sem competidor, partindo da natureza do lugar onde nasci. Faço versos com clareza, à rima, belo e tristeza. Não separo dor de amor. Deixo claro que a firmeza do meu canto vem da certeza que tenho, de que o poder que cresce sobre a pobreza e faz dos fracos riqueza, foi que me fez cantor.

[...](*cantado*)

Aos pés de muitas igrejas
Lá você vai encontrar
Esperança e caridade
Querendo se organizar
Os cegos pedindo esmola
E a Terra inteira a rezar

Se um dia eu lhe enfrentar
Não se assuste capitão
Só atiro pra matar
E nunca maltrato não
Na frente da minha mira
Não há dor nem solidão
E não passo por um castigo
Que a Deus cabe castigar
E se não castiga ele
Não quero eu o seu lugar
Apenas atiro certo
Na vida que é dirigida
Pra minha vida tirar⁶².

Muito embora tivesse uma postura político-musical claramente nacionalista em grande parte de suas canções, essa música mostra, ao contrário do que faz crer grande parte da

⁶² VANDRÊ, Geraldo. *Terra Plana*. In: *Canto Geral*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: EMI ODEON, 1968.

memória construída sobre a obra Geraldo Vandré, que esse não fez canções somente alinhadas àquela postura de artistas mais dogmáticos dentro do ideário *nacional-popular*, os quais achavam que o artista deveria ser o “guia” do povo “ingênuo”. Ao contrário, mostra – como em boa parte de suas músicas – que as classes populares têm capacidade de se organizarem e de conseguirem por si mesmas os seus objetivos, transformando, assim, suas realidades, sem, entretanto, precisar serem guiadas por lideranças, por intelectuais, pois os personagens de suas canções são senhores de seu destino. Assim, para ele, “entre música e política não há uma separação, o ato de fazer música é um ato político, porém, qualquer tentativa de anunciar os aspectos políticos da arte, de ressaltar a intencionalidade política é uma redundância”⁶³.

O referido músico ganhou repercussão nacional em 1966 quando a música *Disparada* ganhou o *II Festival de Música Popular Brasileira* da *TV Record*, interpretada por Jair Rodrigues. Porém, o momento áureo de sua carreira foi mesmo em 1968, quando a clássica *Para não dizer que não falei das flores (Caminhando)*, fez as 30 mil pessoas que lotavam o Maracanãzinho cantarem, em um só coro, a referida canção, que era uma espécie de crônica que denunciava as mazelas sociais, questionando as formas de resistência à ditadura civil-militar e, enfim, chamava a todos – “armados ou não”, mesmo aqueles que “acreditam nas flores vencendo canhão” –, a “caminharem” rumo a um futuro em que se vislumbrasse a “certeza na frente a história na mão”⁶⁴.

Era o *III Festival Internacional da Canção* – FIC e *Caminhando* ficou em segundo lugar, atrás de *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque, revoltando a plateia politizada, já que a música de Vandré representava, naquele momento, um misto sentimento de revolta e esperança da esquerda oposicionista ao regime imposto. Logo depois, foi decretado o AI-5 e ele teve que se exilar no Chile. Na volta, depois de passar por processos depressivos, retorna ao Brasil, em 1973, porém, surpreendentemente se afasta, quase que totalmente, do meio musical, e permanece assim até os dias atuais.

⁶³ CARDOSO, Marilu Santos. *Música, política, repressão e resistência: Geraldo Vandré*. Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis-SC, 2015. p.4-5

⁶⁴ VANDRÉ, Geraldo. *Para não dizer que não falei das flores (Caminhando)*. In: coletânea. Série Pérolas: Som Livre. p.2000.

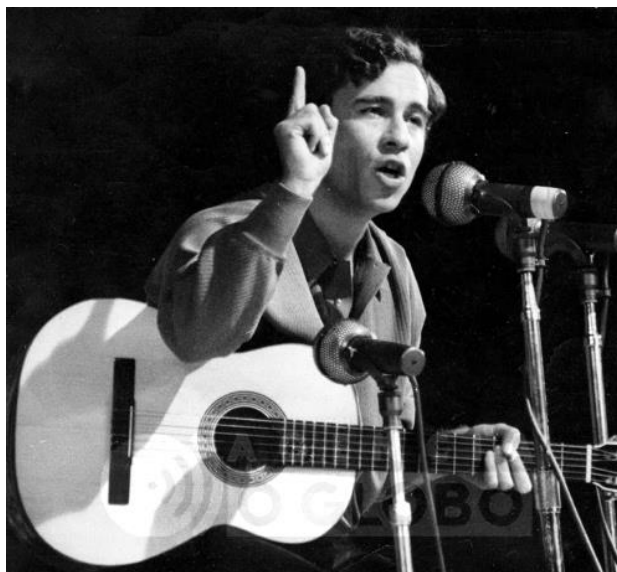


Figura 2: Geraldo Vandré na sua histórica apresentação cantando *Pra não Dizer que não Falei das Flores* no III Festival Internacional da Canção – FIC, produzido pela TV Globo EM 1968⁶⁵.

Para além do mito e dos rótulos que lhe foram impostos, Geraldo Vandré não aceita a categorização que afirma que ele fez “canções protestos”, como revelou em entrevista concedida ao jornalista Geneton Moraes Neto em 2010, da *Globo News*.

Protesto é coisa de quem não tem poder. Não faço canção de protesto. Fazia música brasileira. Canções brasileiras. A história de “protesto” tem muito a ver com a alienação denominatória, é o “protest song” norte-americano, a música country. Há algumas coincidências. Não concordo com a denominação “música de protesto”. Fiz música popular brasileira”⁶⁶.

Na entrevista, enfatiza, ainda, de maneira intrigante, que nunca assumiu uma postura antimilitar, até porque afirma que *Para não dizer que não falei das flores* foi uma “canção que foi cantada para os soldados, também”⁶⁷. Confirma ainda, que, em 1973, quando retornou ao Brasil, sua declaração à TV, não foi feita de maneira obrigatória, a mando da polícia federal, na qual afirmava que dali para frente só iria fazer “canções de amor e paz” e que seu desejo era “integrar-me à nova realidade brasileira”:

⁶⁵ Fonte: <http://salamusical.com/pr-nao-dizer-que-nao-falei-das-flores-geral-do-vandre-1968/>. Acessado em 03/07/2015 às 21h43min.

⁶⁶ <http://g1.globo.com/platb/geneton/2010/09/21/geral-do-vandre-especial-tudo-o-que-o-grande-mudo-da-mpb-disse-na-primeira-gravacao-que-faz-para-uma-tv-depois-de-decadas-hoje-ele-garantenao-existe-nada-mais-subversivo-do-que-um-subdesenvolvi/>. Acessado em 18/05/2016 às 21h40min.

⁶⁷ *Ibidem*.

Nunca fui constrangido a declarar que não tive militância política. Nunca tive militância político-partidária. Nunca pertenci a nenhum partido. Nunca fui político profissional. [...] Nunca fui militante. Se engajamento político é pertencer a um partido, nunca pertenci a nenhum. Nunca fui engajado politicamente.⁶⁸

As declarações de Vandr  são sintomáticas das dificuldades que os historiadores têm sempre que enfrentar ao problematizar-se os diferentes mitos e discursos construídos através do tempo, pois esses não se estabelecem de maneira ingênua e descompromissada, mas, ao contrário, muitas vezes, se dão de forma conflitiva, paradoxal e não linear. Para compreender essa perspectiva utiliza-se aqui a ideia de Foucault quando defende que o grande desafio do historiador não é “resgatar” a “verdade” da história, mas sim, desconstruir os discursos sobre essa, em que o documento histórico por ela pesquisado não deve ser questionado “se diz a verdade” ou se tem o “valor expressivo”. De outro modo, a história “o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações”⁶⁹.

Nesse sentido, a negativa do cantor de que não fazia *canção de protesto*, desconstrói um discurso produzido durante anos sobre o músico, principalmente, pela esquerda militante, mostrando, assim, que o historiador deve estar sempre atento aos rótulos e clichês construídos sobre um passado idealizado.

Outro discurso historicamente construído é o do que seria *movimento tropicalista*, pois, como já foi alertado, é preciso se ter cuidado quando se fala de “movimentos”, pois são várias, as armadilhas que essa terminologia pode trazer, tanto do ponto de vista das mudanças nos significados que ela adquiriu ao longo do tempo e nos mais variados espaços do fazer artístico, como também, na perspectiva de observar que diversos artistas, tidos como participantes de um “movimento”, não se reconhecem como tal, e outros ainda, arrogaram para si a “propriedade” do mesmo. Por isso, se tratará mais aqui sobre o conceito construído sobre o que foi a *Tropicália*. Para estudá-la são tomados nesse momento, como suporte discursivo inicial, a música *Geleia Geral* composta por Torquato Neto e Gilberto Gil.

Samba, LP de Sinatra, Jornal do Brasil, formiplac, TV, Santo barroco baiano, carnaval, jato, relíquias do Brasil, pilão de concreto, Miss linda Brasil... Essas são algumas imagens/palavras ressignificadas pelo piauiense Torquato Neto na referida canção. São expressões que aparentemente parecem contraditórias e distantes – o velho e o novo, o tradicional e o moderno, o local e o global – mas, que terminam se aproximando e se

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ FOUCAULT, Michel *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 7.

embrincando, num caleidoscópio pluricultural nascido junto com os anos sessenta numa década marcada pelo vislumbre das “maravilhas tecnológicas”, das novas tentativas de “capturas sociais” e de corajosas “fugas identitárias”⁷⁰.

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 [...]

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, jardim [...]

Plurialva, contente e brejeira
Miss linda Brasil diz: "Bom Dia"
E outra moça também, Carolina
Da janela examina a folia
Salve o lindo pendão dos seus olhos
E a saúde que o olhar irradia [...]

Um poeta desfolha a bandeira
E eu me sinto melhor colorido
Pego um jato, viajo, arrebento
Com o roteiro do sexto sentido
Faz do morro, pilão de concreto
Tropicália, bananas ao vento.⁷¹

⁷⁰ Cf. VAZ, Toninho. *Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Casa Amarela, 2005. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e desbunde. 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2004 e CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

Em 1972, Torquato Neto, um dos articuladores principais do que ficou conhecido por movimento tropicalista, colocava fim em sua própria vida, asfixiado com gás de banheiro, logo no dia seguinte de seu 28º aniversário. Dentre suas peripécias inventivas se destacam o *long play Tropicália ou Panis et Circencis*, concebido em coautoria com vários outros artistas, com destaque para Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat, José Carlos Capinam e Tom Zé, que na época foi apelidado pela crítica de “disco-manifesto”, por ser “um mosaico sonoro reunindo gêneros, tradições poéticas, alegorias, ideologias, na expressão da ‘geleia geral brasileira’”⁷².



Figura 3: capa do LP *Tropicália ou Panis et Circencis* de 1968. Em pé, da esquerda para a direita: Sérgio Batista, Rita Lee e Arnaldo Baptista (Mutantes) e, Tom Zé. Sentados, da esquerda para a direita: Rogério Duprat, Caetano Veloso, Gal Costa, Torquato Neto e Gilberto Gil. Fotografias expostas: Caetano exibe a fotografia de Nara Leão e Gil mostra a fotografia de Capinam⁷³.

Portanto, *Geleia Geral*, foi tanto o nome de uma das músicas desse disco, composta por Torquato Neto, em parceria com Gilberto Gil, como também foi o título da coluna publicada por ele no *Jornal Última Hora*, entre agosto de 1971 e março de 1972. Essa expressão foi cunhada, em 1963, pelo poeta concretista Décio Pignatari – em referência ao trocadilho “Geleia real”⁷⁴ –, em um texto publicado na *Revista Invenção*, mais

⁷¹ TORQUATO, Neto. *Geleia Geral. VÁRIOS ARTISTAS. Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: RGE, p1968. 1 disco sonoro.

⁷² NAPOLITANO, *História & Música*. Op. Cit., p.69.

⁷³ Fonte: <http://nucleodememoria.vrac.puc-rio.br/70anos/node/add/comment/290>. Acessado em 04/07/15 às 1:29h

especificamente numa frase em que dizia: “Na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e de osso”⁷⁵.

Essa canção seria, portanto, uma espécie de síntese da *Tropicália*, uma música-manifesto do movimento. Nas estrofes da canção, o “bumba meu boi”, da tradição provinciana piauiense, estabelece uma bricolagem vanguardista com a “moderna” e cosmopolita musicalidade do “iê iê iê” do rock dos Beatles. Dessa forma, ele “estava justamente chamando a nossa atenção para o intervalo que leva da província à aldeia global, que leva do local ao universal”⁷⁶.

Assim, a grande utopia da *Tropicália* era, em grande medida, fazer com que a “antropofagia” feita pelos modernistas da “semana de 1922” e as inovações propostas pela *Bossa Nova*, fossem “deglutidas” pelos tropicalistas para que daí surgisse algo inovador e próprio na música brasileira.

Sobre a *Tropicália* e a configuração histórica da época, destaco o estudo realizado por Heloisa de Hollanda sobre o panorama da produção cultural do Brasil entre o governo de Juscelino Kubitschek e o endurecimento da ditadura com imposição do AI-5. Entre outras coisas, a escritora analisa os impactos e a *arte engajada* do *Centro Popular de Cultura - CPC*, o surgimento da *Tropicália* como arte questionadora e crítica, tanto dos valores nacionalistas da intelectualidade da esquerda estudantil, como aqueles cheios de “moral e dos bons costumes” das famílias tradicionais brasileiras – que, não por acaso, muitas apoiaram o golpe civil-militar de 1964. Ao mesmo tempo, esses artistas queriam ocupar os meios de comunicação popular como a TV, vender discos, ser *pop*, enfim, fazendo com que sua arte pudesse ser sentida por um maior número de pessoas:

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomadas de poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção libertária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise. Ao contrário dos discursos das esquerdas, para ele “não há proposta, nem promessa, nem proveta, nem procela”⁷⁷.

⁷⁴ Que é uma secreção especial retiradas das abelhas operárias, para, principalmente, alimentar a abelha rainha, além de ser muito um dos mais valorizados produtos apícolas pelo seu valor nutricional. TOLEDO, Vagner de Alencar Arnaut de, e MOURO, Gisele Fernanda. *Produção de Geleia Real com Abelhas Africanizadas Seleccionadas e Cárnicas Híbridas*. R. Bras. Zootec., v.34, n.6, p.2085-2092, 2005.

⁷⁵ KHOURI, Omar. *Noigandres e Invenção*: revistas porta-vozes da Poesia Concreta. FACOM - nº 16 - 2º semestre de 2006. http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf Andgt; Acesso em 24 jul. 2016.

⁷⁶ 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) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina. 2013. p.75.

⁷⁷ HOLLANDA, Op. Cit., p.63-64.

Essa “crise” era um reflexo das discussões da época sobre os avanços, retrocessos, e limites da chamada modernidade e, nesse sentido, a *Tropicália* se apresentou como um discurso alegórico e estético sobre contradições da modernidade do Brasil: um país que enriquecia com a industrialização, mas, que, ao mesmo tempo, vivia sob um repressor governo militar, que fechava os olhos às abissais desigualdades sociais, ao tempo em que exercia forte censura às liberdades de expressão, mas que, apesar de tudo, tinha um povo extremamente inventivo e que artisticamente transbordava de alegria nas festas carnavalescas.

Assim, a proposta era reinterpretar as diversas transformações fragmentárias e descontínuas daquele tempo, ressignificando as tradições da cultura brasileira em novas propostas artísticas conectadas com as revoluções comportamentais que aconteciam no mundo. Assim, o propagado sonho dos jovens comunistas do CPC, na busca por mudanças sociais, começava a esfacelar-se frente às notícias que chegavam sobre o autoritarismo socialista do governo de Fidel Castro e da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Esses acontecimentos, portanto, motivaram os artistas da *Tropicália* a buscarem novas formas de explicar o mundo, fora da lógica da “esquerda” e da “direita”.

Em função do que foi destacado acima, é fundamental, nesse momento, salientar algumas ponderações historiográficas sobre o piauiense Torquato Neto, pois esse será uma das referências artísticas principais para a produção musical de uma parcela de artistas de Teresina nas décadas de 1970 e 1980. Oportunizando, assim, vê-lo não apenas como um dos letristas da *Tropicália*, como também, uma espécie de cronista dos avanços e retrocessos artístico-culturais de seu tempo. Assim, Torquato Neto surge para Heloísa de Hollanda como um referencial interpretativo de uma época:

[...] O caso Torquato, um dos líderes desse grupo, certamente mobilizou toda uma geração. Seus textos, reunidos e publicados após sua trágica morte no volume *Últimos dias de Paupéria*, foram por algum tempo lidos como bíblia pelas novas gerações. Tanto a densidade da transcrição de suas vivências de limite quanto a avidez com que o livro foi lido e relido demonstram a força e a presença dos temas da loucura e da morte no momento [...] ⁷⁸.

Ela observa que depois da morte do poeta os escritos dele foram objetos de culto por muitos que pertenciam àquela geração que vivenciou intensamente todas as transformações comportamentais e políticas daquele momento. Em seus textos, as reflexões existenciais sobre a vida e a morte se faziam presentes por meio de uma estética delirante em que a razão não

⁷⁸ HOLLANDA, *Ibidem.*, p. 78.

respondia, por si só, aos anseios do poeta, sempre havia um pouco de “loucura” em sua manifestação inventiva⁷⁹.

Procurando desconstruir os discursos que estabeleceram uma significação “única” e “verdadeira” sobre o que foi a *Tropicália* tem-se também o trabalho de Edwar Castelo Branco, que traz como referência as vivências e as produções de sentido do poeta piauiense, sem se esquecer de analisar a importância de outros tropicalistas, que quase sempre são esquecidos quando se estuda sobre esse movimento, como Jomard Muniz de Brito, José Agripino de Paula, Lygia Clark e Tom Zé.

[...] Este arcabouço teórico permitiu pensar especialmente Torquato Neto o poeta piauiense dos “Últimos Dias de Paupéria” - e sua época para além da teia discursiva que produziu um único sentido para a *Tropicália*. Antes, portanto, de procurar entender o Tropicalismo dentro do panorama da arte brasileira contemporânea, isto é, entendê-la como um “movimento”, que se situa dentro da “linha evolutiva” da Música Popular Brasileira - o que já foi feito com sucesso por inúmeros trabalhos, dentro e fora do âmbito acadêmico -, este trabalho procurou apresentar os textos e o ambiente dos anos sessenta no Brasil como buscas de novas estruturas de significação [...] ⁸⁰.

A construção de uma *contra-história* sobre o discurso daquilo que foi chamado de *movimento tropicalista* será um de seus argumentos centrais. Questiona a tese de Caetano Veloso proposta em seu famoso livro *Verdade Tropical*, de que a *Tropicália* foi uma espécie de movimento musical revolucionário, que foi responsável pela “retomada” da “linha evolutiva” da música popular brasileira⁸¹.

Caetano e, de maneira secundária, Gilberto Gil, inventaram “uma verdade tropical” atraindo para eles próprios áureas de *pops stars* intelectuais e criativos de uma arte de vanguarda única e reveladora, propondo um definitivo rompimento de “uma noção reducionista que só pensaria a música popular brasileira em termos de ideologia e tradicionalismo, o que resultava em uma crença no analfabetismo como única salvação para a música no Brasil” ⁸².

Eis aqui o grande embate discursivo entre os que se autointitulavam tropicalistas e aqueles que foram rotulados como cantores engajados. De um lado, se vê o *corpo-transbunde-*

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 43.

⁸¹ Cf. VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁸² CASTELO BRANCO, Op. Cit., p.116.

libertário – que será representado aqui na figura de Torquato Neto – e, o *corpo-militante-partidário* – que será representado por meio de Geraldo Vandré⁸³.

O primeiro simboliza as constantes metamorfoses estéticas corporais dos jovens da época – basta ver as diversas imagens fotográficas e fílmicas de Torquato Neto, para perceber que ele nunca se contentou com o idêntico a si mesmo, a cada imagem sua se vê um novo Torquato –, e, que, por meio de discursos poéticos, sobre o corpo ou sobre a liberdade inventiva da arte como um todo, jovens, como ele, não se contentaram com a dicotomia da *esquerda X direita*.

Portanto, Torquato Neto e vários de seus contemporâneos não resumiam suas ideias a uma crítica político-partidária ao governo ditatorial que estava instalado naquele momento no Brasil. Para, além disso, tinham também uma postura política crítica aos padrões comportamentais burgueses, moralistas e conservadores da sociedade brasileira à época.

Já o segundo, representava o ideário da maior parte daqueles que comungavam da cultura política *nacional-popular*, qual seja: a portadora da mensagem do *dia que virá*, anunciando um futuro de mais justiça social e liberdade democrática, que lutou contra uma conjuntura de ditadura pelo qual passava o Brasil.

Esse tipo embate musical foi tão acirrado que é importante lembrar o questionamento feito por Torquato Neto a Geraldo Vandré e sua canção *Para não dizer que falei de flores (Caminhando)*, numa rara entrevista concedida, há 46 anos, mas que só recentemente foi descoberta, é o único registro encontrado da voz de Torquato Neto, feita nos bastidores do *IV Festival da Música Brasileira da TV Record*, em São Paulo, em novembro de 1968. A entrevista foi realizada pelo radialista gaúcho Vanderlei Malta da Cunha e, nela, entre outras coisas, o artista expressa sua opinião sobre *canção engajada*, que naquele momento tinha na figura de Vandré seu maior representante:

⁸³ Edwar Castelo Branco cria conceitos/metáforas de *corpo-militante-partidário* e *corpo-transbunde-libertário* como novas estruturas de significações para explicar as guerras discursivas que se envolviam a juventude da época.

Eu acho que esse negócio de música engajada... Sei lá, tem bem três anos que eu não penso em discutir, pelo menos em relação ao nosso trabalho, eu nem discuto, não gosto nem de falar, quem quiser que entenda o que a gente diz [...] “Caminhando e cantando e seguindo a canção”, seguindo mesmo, a canção lá na frente e eles lá atrás, a léguas de distância, anos de distância. Esse tipo de trabalho não me interessa nem um pouco ⁸⁴.

Nesse comentário, em um tom claramente provocador, o poeta piauiense deixa em evidência sua postura artística que se diferenciava daquela adotada pela maioria da esquerda militante da época, postura essa que também contagiava vários de seus contemporâneos. Seu interesse, seu desabafo, sua inquietude poética era de fluxo, que sempre exigia da arte um devir revolucionário e que não a resumia apenas a uma crítica política de regime ditatorial, mas também, a uma crítica à postura esquerdizante, muitas vezes, reacionária, que enclausurava as artes dentro de uma “necessária” postura de engajamento político.

Dessa forma, a *Tropicália* – e em particular Torquato Neto –, influenciou ao tempo que também foi influenciada, por uma época que viu nascer o que hoje muitos chamam de *pós-modernidade*, caracterizada por constantes fragmentações identitária, onde a razão não podia dar conta de responder os “porquês” das contradições humanas, instigando, assim, o artista a ousar nova significação do mundo.

Assim, Torquato Neto passou a utilizar as mais variadas possibilidades de manifestação das linguagens – misturando música/poesia, poesia/imagem, imagem/cinema e crítica literária –, como forma de fugir sempre das identidades que lhe eram atribuídas ou da imposição da identidade padrão que exigiam jovens bem-comportados e acríticos. Ele levou até as últimas consequências a luta contra as formas dominantes de pensamento da época e é isso que torna o estudo de sua obra poética interessante, pois “sua vida e a sua arte – assim como também a sua morte – acenam no sentido de que o que somos e o que foi feito de nós permanece como um significativo universo à espera da intervenção dos historiadores”⁸⁵.

De fato, toda essa musicalidade produzida e divulgada nos anos de 1960, no eixo Rio-São Paulo, dentro dos festivais televisivos, gerou um universo de significações, embates e apropriações que desafia a história, por meio de seus métodos e narrativas próprias, intervir e ventilar essa nuvem de “verdades” sobre uma específica “música popular brasileira” trazidas do passado e observada com os olhos míopes do presente.

⁸⁴ Cf. FILGUEIRAS, Mariana. *Encontrada gravação inédita com único registro de voz de Torquato Neto* - Jornal O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/musica/encontrada-gravacao-inedita-com-unico-registro-de-voz-de-torquato-neto-14069434>. Acesso em: 15 dez 2014. 6h59min.

⁸⁵ Cf. CASTELO BRANCO, Op. Cit., p.225.

Em razão de tudo que foi exposto até aqui é essencial se problematizar por fim um conceito muito caro à presente pesquisa, por ser a base conceitual que explica e diferencia as principais significações da canção surgida nos festivais do eixo Rio-São Paulo na década de 1960 e, a musicalidade produzida em Teresina nas décadas de 1970 e 1980: o conceito de Música Popular Brasileira (com letra maiúscula), ou simplesmente a conhecida sigla MPB. Para ser específico, se discutirá como foi inventada a “instituição MPB”.

Com efeito, tudo que foi historicizado sobre a musicalidade da década de 1960 até esse momento – desde a *Bossa Nova*, passando pela “descoberta” e valorização do *samba “autêntico”* do morro carioca, cruzando ainda com o *nacional-popular*, a *canção engajada*, e posteriormente, a *Tropicália*, bem como, por fim, outros gêneros musicais folclóricos comunitários de várias regiões do país – formaram o arcabouço artístico que deu margem para a “invenção” da MPB.

Quando se fala aqui em “inventar” se está compartilhando das ideias de vários historiadores que, nas últimas três décadas, têm, dentro do campo da *História Cultural*, se debruçado sobre o fazer historiográfico, no sentido de refletir como um conceito ou uma prática social emerge enquanto representação de uma realidade e não um reflexo exato do real em si. Ou ainda, como um evento cultural que emerge e se institui como algo novo, que rompe com uma tradição:

Ao usar a palavra invenção, os autores estão enfatizando a dimensão genética das práticas humanas, independente do que considerem ser as ações determinantes ou fundantes da realidade ou de suas representações. Os homens inventariam a história através de suas ações e de suas representações. Esta expressão remete a uma temporalização dos eventos, dos objetos e dos sujeitos, podendo se referir tanto à busca de um dado momento de fundação ou de origem, como a um momento de emergência, fabricação ou instituição de algo que surge como novo. O termo invenção, portanto, também remete a uma dada ruptura, a uma dada cesura ou a um momento inaugural de alguma prática, de algum costume, de alguma concepção, de algum evento humano⁸⁶.

Por isso, hoje, mais que um estilo musical específico, a MPB se cristalizou como uma convenção conceitual que passou a aglutinar vários estilos, timbres, performances, padrões de interpretação artística e gêneros que, *grosso modo*, nasceram com os festivais televisivos ou neles se projetaram, em um momento da história musical brasileira de intenso debate sobre a necessidade de construção, ou não, de uma música popular “genuinamente” brasileira. Esse

⁸⁶ Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *Da Terceira Margem eu So(u)rrio: sobre história e invenção*. II Encontro Cultura, Modernidade e Memória. 2006 (Palestra). p. 1.

debate foi permeado, como já se mostrou anteriormente, por acalorados discursos políticos e ideológicos em um país que acabava de sofrer um golpe civil-militar. Artistas como Edu Lobo, Elis Regina, Caetano Veloso, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Milton Nascimento e Nara Leão são alguns dos reconhecidos nomes que foram projetados nacionalmente nos festivais de música popular brasileira.

Foi a partir da década de 1960, que as palavras “música”, “popular” e “brasileira”, escritas sempre juntas, passaram a significar claramente um tipo de canção urbana difundida pelas rádios, LP’s e festivais, que, não configurava um único estilo, mas um conjunto de sonoridades que emergiam das discussões político-ideológicas características da cultura brasileira daquele momento. As referidas palavras, portanto, se transformaram no acrônimo MPB, que, no seu início, por ser mais ligada à cultura política do *nacional-popular*, passou a exercer o papel de defensora da cultura nacional⁸⁷.

A historiadora e socióloga Daniela Ghezzi, por sua vez, argumenta que a MPB “ao rearticular os significados de tradição e modernidade, e de nacional e estrangeiro, contribuiu para a compreensão crítica do que seria a *brasilidade*”⁸⁸. Defende, assim, que esse período da emergência da MPB se deu em um momento de “transe”, onde a música popular, em estado de êxtase, ganhou reconhecimento social ao demonstrar as diferentes formas artísticas de interpretar as contradições socioculturais do país, haja vista que:

[...] a MPB se desenvolveu incorporando seletivamente diversos elementos: as conquistas formais da *Bossa Nova*, o engajamento, alguns elementos do jazz (sobretudo no acompanhamento dos *power trios*), alguns dos regionalismos brasileiros, e o samba urbano atualizado pelo filtro da *Bossa Nova*. Esses seriam os principais elementos que atestariam a capacidade de incorporação de informações musicais diversas por parte da MPB. O tropicalismo, seguindo essa tendência à incorporação, também agregou dados diversos à MPB, sendo os principais deles alguns dos elementos da cultura pop, e as tradições musicais que não haviam sido valorizadas pelo processo de modernização da música popular⁸⁹.

Importante aqui registrar que a *Tropicália*, a *a priori* surgida como um discurso crítico à nascente MPB, anos depois ela própria foi incorporada por um discurso da crítica

⁸⁷ Cf. SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.). *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. 25-26.

⁸⁸ GHEZZI, Daniela Ribas. *Música em transe: o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968)*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2011.

⁸⁹ GHEZZI, *Ibidem*, p. 357.

especializada e, até certo ponto, pelos próprios tropicalistas, como pertencente à diversidade rítmica que passou a ser chamada MPB, a partir de então.

Aliás, devido ao caráter musicalmente diversificado da MPB, foi equivocada e inútil a tentativa inicial de reunir diferentes gêneros e tradições musicais sob o rótulo de um estilo musical específico. E é justamente por isso que a *Tropicália* tem sua importância, pois seus artistas passaram a questionar essa tentativa de rotulação musical, propondo uma estética não exatamente nova, mas questionadora daquilo que seria uma música de “bom” ou “mau gosto”, “nacional” ou “estrangeira”, “engajada” ou “para divertir”, assumindo, portanto, uma tendência cosmopolita, própria da cultura brasileira⁹⁰.

Por isso mesmo, não é mais consensual hoje diferenciar MPB e *Tropicália* como vertentes musicais distintas. Pois, se, num primeiro momento, essa última fez contundentes críticas estéticas à primeira, é também verdade que esta incorporou vários materiais sonoros e ideológicos daquela. Assim, concordamos com Marcos Napolitano, quando afirma que não só os citados “movimentos”, mas todas as outras vertentes musicais, que, de algum modo, gravitaram em torno dos festivais televisivos da década de 1960 contribuíram para que a MPB se tornasse uma efetiva “instituição”:

A instituição MPB foi o ponto de convergência de diversas vertentes: do “rigor técnico” da *Bossa Nova*, das “utopias” do nacional-popular (canção engajada, samba participante), das vanguardas formalistas (Música Nova, Tropicalismo), da tradição musical marcada pelos gêneros de consumo popular (Samba, Baião, Marcha etc). Estas vertentes acabaram por formar um conjunto de criação tenso e dinâmico. A sigla MPB não indicava só um gênero musical específico, mas também um conjunto de valores estéticos e ideológicos e uma hierarquia de apreciação e julgamento flexível, porém reconhecível. Tudo isto sob o espectro da indústria cultural, que tende a controlar todos os procedimentos de criação, distribuição e consumo e atingir diversas faixas de público. Não quero afirmar com isso que a indústria cultural possa esgotar todos os aspectos da experiência musical de uma sociedade. Aliás, os festivais da canção nos anos 60 foram o melhor exemplo disso⁹¹.

Dessa forma, no seu nascedouro, em torno dessa “hierarquia de apreciação e julgamento flexível” denominada MPB, foi se construindo, pouco a pouco, uma identidade musical pautada no lirismo poético e na crítica política e comportamental da sociedade. Crítica, no entanto, sublimada e metafórica em que foi pouco a pouco se legitimando, diante da crítica musical ou da “hierarquia cultural vigente” como exemplo de “alta” cultura popular

⁹⁰ Cf. NAPOLITANO, *O conceito de MPB nos anos 60....* Op. Cit., p. 11-30

⁹¹ Cf. NAPOLITANO, *Ibidem.*, p. 23.

brasileira – mesmo se levando em conta todas as contradições conceituais reveladas pelo processo histórico estudado –, o que proporcionou sua “afirmação no mercado como signo artístico respeitado e dotado de legitimidade dentro do sistema cultural como um todo”⁹².

Assim, quando se utilizar, a partir de agora, o acrónimo MPB, não se estará se referindo a um estilo musical específico, nem a um “movimento” artístico do qual possa se identificar de maneira precisa seus componentes. Se estará, na realidade, referindo-se a uma polissemia musical formada por diversas tendências artísticas.

Essa discussão servirá como fundamentação teórico-musical para se verificar de que forma a MPB se tornou ou não uma referência basilar na composição das canções de alguns artistas de Teresina.

⁹² Cf. NAPOLITANO, *O conceito de MPB nos anos 60....* Op. Cit., p.13

3 A CIDADE DE (NORTRIS)TERESINA NA DÉCADA DE 1970: seus artífices e os festivais

*O que lhe falta pra acender o sol do seu dia?
minhas palavras chegarão aos seus ouvidos
como sussurro sua surdez é viva*

*juntem suas vozes num coro infernal
mas antes determinem seus medos e deixem que
eu lhes cante uma canção de paz
um grito fugiu do seu peito
e agora você está despido
com os cabelos curtos e bem penteados
não ligue para nada disso
se isso não lhe faz pensar*

*nossos sapatos estão pesados
é preciso tirá-los para continuar a caminhada
e então
o que você vai fazer?
se seu peito grita uma canção
se seu peito grita uma canção de paz [...]*

(Canção *Determinação* de Assis Davis e Rubens Lima)

3.1 A configuração histórica que possibilitou os festivais

O diversificado turbilhão musical, fruto da *Era dos Festivais*, ocorrido no eixo Rio-São Paulo, na segunda metade da década de 1960, e primeira metade da década de 1970, de alguma forma ressoará na produção musical de uma parcela significativa dos artífices teresinenses, bem como na realização dos primeiros festivais em Teresina nas décadas de 1970 e 1980. Porém, os festivais ocorridos na capital piauiense nasceram de pressupostos históricos bem diferentes daqueles ocorridos no sudeste brasileiro quase uma década antes.

Para se compreender melhor a configuração histórica que proporcionou a realização dos principais festivais de música popular na capital piauiense, bem como os espaços onde estes ocorreram, algumas questões devem ser esclarecidas. Nesse sentido, será tomado aqui o conceito de cidade, não apenas restrito a ideia de grandes conjuntos de prédios, casas e ruas, mas sim, como um espaço constantemente vivenciado e ressignificado pelos sujeitos que a

praticam, a qual nas últimas décadas tem, mais e mais, devorado aquilo o que se chama de rural, num processo de urbanização irreversível:

O espaço urbano deixou assim de se restringir a um conjunto denso e definido de edificações para significar, de maneira mais ampla, a predominância da cidade sobre o campo. Periferias subúrbios, distritos industriais, estradas e vias expressas recobrem e absorvem zonas agrícolas num movimento incessante de urbanização. No limite, este movimento tende a devorar todo o espaço, transformando em urbano a sociedade como um todo⁹³.

Ao se olhar a cidade a partir do que é experienciado pelos citadinos que nela vivem, aproxima-se aqui mais da noção de *espaço*, em detrimento da de *lugar*. Apesar de irmãs, essas noções não são similares, pois a primeira é entendida como um local que estabelece uma ordem e exerce alguma função de forma invariável e constante, como a função dos bancos de uma praça, por exemplo, pois “aí se acha, portanto, excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do próprio: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada qual situado num lugar próprio e distinto que define”⁹⁴.

Por outro lado, a ideia de *espaço* de Michel de Certeau está na ordem da transgressão, do fluxo, da polissemia e do burlar da norma, manipulando e ressignificando assim o *lugar*. Dessa forma, o banco da praça deixa de ser apenas um local de assento e descanso para os pedestres e se transforma também em uma trave de futebol da garotada que brinca toda tarde, pois “o espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam, e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais”⁹⁵.

Em Teresina, teatros, praças, auditórios e outros diversificados locais, onde aconteciam festivais e shows de música popular, também deixaram de ser apenas *lugares* concretos e burocraticamente funcionais, transformando-se em *espaços* de constantes fluxos e intervenções artísticas, onde a música foi o combustível de desarticulação entre o real e o surreal, de forma que esses ambientes ganharam sentidos múltiplos, a depender dos diferentes olhares dos artistas que lhes ocuparam. Olhares permeados de memórias em constantes reconstruções que, hora esquecem, hora lembram, como bem adverte Antonio Paulo Rezende, mostrando que na cidade:

⁹³ Cf. ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p12

⁹⁴ Cf. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1 artes de fazer*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 184.

⁹⁵ Cf. CERTEAU, *Ibidem.*, p. 184.

O inferno e o paraíso convivem, no seu território, que não pode ser medido apenas, pelo espaço físico, mas sim pelos espaços das lembranças e dos esquecimentos que vão sendo construídos no seu cotidiano, onde a imprecisão torna-se uma regra desafiante e plena de fantasias⁹⁶.

O tom nostálgico é quase sempre percebido nas falas dos artistas de Teresina que vivenciaram esse período. Saudade dos “bons tempos” é claramente percebida em toda a fala de Geraldo Brito, onde o passado é frequentemente revisitado como mais interessante do que o presente, em que a música era tida de “melhor qualidade”, onde as pessoas lotavam mais os shows e os festivais, valorizando, assim, os espaços de sociabilidade musical e os artistas locais, mesmo sem as músicas estarem sendo tocadas nos meios radiofônicos. É curioso perceber na fala do artista que a música produzida na época da ditadura militar era melhor.

[...] a gente estava vivendo essa efervescência musical as pessoas iam para o teatro ver o que a gente estava fazendo, acompanhar nossa produção e os shows eram muito bons as pessoas participavam, elas estavam ligadas naquilo que estava acontecendo. Então eu acho que as pessoas apreciavam mais a produção local, a maioria das músicas nem tocavam em rádios, as pessoas iam e lotavam o teatro para ver mesmo... Não sei se era porque naquela época as pessoas não tinham tanto acesso, mas as pessoas eram mais ligadas... O Brasil também vivia um momento melhor... Não tinha tanta preocupação com essa música maluca que toca hoje, então era bem mais concentrado, tinha um público muito grande, lembro que um ano 80 no festival de MPB aqui no Verdão foi lotado, foram três dias lotados.⁹⁷

O artista refere-se ao *Festival da Música Popular Brasileira do Estado do Piauí - FMPBEPI*, que, como já foi dito, antes gerou disco homônimo e que teve apenas uma edição única em agosto de 1980. Segundo Hermano Medeiros, “sua importância reside no fato de ter sido o primeiro registro de uma coletividade da música popular brasileira produzida em Teresina”⁹⁸.

⁹⁶ Cf. REZENDE, A. P. M.. O Recife: Os espelhos do passado e os labirintos do presente ou as tentações da memória e as inscrições do desejo. Projeto História Espaço e Cultura, São Paulo, v. 18, p. 155-166, 1999. p.157.

⁹⁷ BRITO, Geraldo Carvalho de. Op. Cit. 2013., p.02b.

⁹⁸ Cf. MEDEIROS, Hermano Carvalho. “Acordes na Cidade: Música popular em Teresina nos anos de 1980”. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina. 2013. p.94.

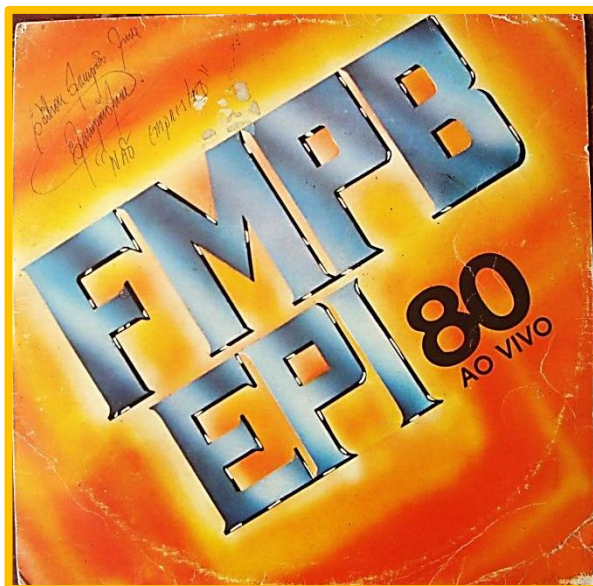


Figura 4: Long play lançado em 1980 com as doze mais bem colocadas canções do FMPBEPI 80 ao vivo, organizado pela TV Clube de Teresina, com apoio do governo do Estado e a prefeitura municipal de Teresina.⁹⁹

No final dos anos de 1970 e início dos 1980, o ginásio o “Verdão” deixou de ser apenas um “lugar” de práticas esportivas, para o qual foi construído, e passou a ser também “espaço” de grandes shows de música, abrigando milhares de pessoas para assistir nomes consagrados da música popular brasileira, tais como: Alceu Valença, Caetano Veloso, Roberto Carlos, Gal Costa, Gilberto Gil, entre outros¹⁰⁰.

Apesar de o FMPBEPI ter acontecido no “Verdão”, marcante festival de música piauiense, o espaço mais simbólico das sociabilidades musicais, segundo a maioria dos artistas piauienses pesquisados, foi mesmo o *Teatro 4 de Setembro*, localizado na Praça Pedro II, no centro de Teresina, inaugurado ainda no século XIX, no dia 21 de abril de 1894.

De 1973 a 1975, no governo de Alberto Silva, o teatro passou por uma reforma e ampliação que paralisaram todas as suas atividades. Quando foi reinaugurado, estava mais amplo e com equipamentos modernos. Foi com a sua reinauguração, portanto, segundo o compositor e intérprete Cruz Neto, que os músicos de Teresina começaram a se profissionalizar, tendo mais ousadia na apresentação de seus próprios shows autorais no referido teatro:

⁹⁹ FMPBEPI 80 ao vivo. São Paulo. TV Clube de Teresina, p1980.

¹⁰⁰ MEDEIROS, Op. Cit., p.22.

[...] Teresina na década de 70 começou a se descobrir culturalmente. Dai eu acho que veio a ideia do Arnaldo com o Albert criar o Salão do Humor, então a década de 70 em Teresina, como não tinha muito espaço, por exemplo, o Teatro ainda estava em reforma, não tinha sido reinaugurado, mas a gente já estava procurando lugares alternativos pra tocar, a gente tocava em barzinhos mesmo assim, e não havia um compromisso assim de dizer: “Ah, eu quero ser um artista famoso”. Não, o que havia era a vontade da gente chegar no local e tocar. Então havia muito isso, mas com o surgimento do Teatro 4 de Setembro, que foi o grande marco eu acho, na cultura do Piauí na época. Porque ali as pessoas passaram a ter uma galeria de artes onde passaram a conhecer a arte feita no Piauí, começou a música do Piauí ser tocada num teatro, numa casa de respeito, com uma iluminação e o pessoal de teatro começou a montar grandes espetáculos [...] ¹⁰¹.

Segundo os nossos entrevistados, a reinauguração do referido teatro trouxe a oportunidade para os músicos terem mais “peito” para apresentar seus próprios shows e, segundo eles, na época, os teresinenses também “valorizavam” mais os artistas locais. Contudo, no início da década de 1970, a maioria dos músicos que participaram dos festivais do período, tocava em pequenos bares espalhados pela cidade, sempre mantendo o foco de tocar músicas autorais. Assim defende o maestro Aurélio Mello:

[...] os artistas da cidade tinham mais peito assim para ir ao Teatro 4 de Setembro, hoje você não vê mais, é muito difícil você ver um show de um artista no Teatro, na época acontecia demais, Laurence fazia show no Teatro, tinha Edvaldo Nascimento, Cruz Neto, Geraldo Brito e tinha público. O Grupo Candeia fazia dois, três shows por ano no Teatro 4 de Setembro, depois o Ensaio Vocal, que chegou a fazer show no Teatro que a fila dava volta lá no Banco do Brasil. Aí aconteceu uma coisa interessante: Os bares começaram a aparecer colocando música, a princípio foi muito bom isso aí, foi muito bom porque aí você não ouvia música piauiense só no teatro, nos bares também, só que nos bares é diferente. A maneira como a pessoa se comporta no teatro para um bar é muito diferente. A pessoa está lá e muitas vezes você está tocando, por exemplo, com o Grupo Candeia, que durante muito tempo que tocou na noite, e sempre estava lá impondo o repertório e dizíamos: “Não, nós não vamos tocar música americana não, nós vamos tocar a nossa música, nós vamos tocar a nossa música”, mas nem todos os artistas fizeram isso, começaram a tocar cover e de repente deixaram de tocar o que era deles para tocar o dos outros [...] ¹⁰².

Geraldo Brito lembra que antes da reinauguração do teatro *4 de Setembro*, em 1975, os shows autorais eram realizados em um auditório chamado “Herbert Parentes Fortes”, localizado no cruzamento da Avenida Frei Serafim com Miguel Rosa, que pertencia ao DER.

¹⁰¹ NETO, Joaquim Antônio da Cruz. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina: 25 abr. 2015. p.13-14

¹⁰² MELLO, Raimundo Aurélio de. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina: 04 abr. 2015. p.15-16.

Lembra também que no bar “*Perninha*”, na Rua Coelho de Rezende, aconteceram seus primeiros shows:

[...] entre 74 e 75 uma geração chamada “SHOW PIAU” começou a mostrar suas músicas no auditório “Herbert Parentes Fortes” pertencente ao DER no cruzamento da Avenida Frei Serafim com Miguel Rosa, que cabe cerca de 150 pessoas. Então as primeiras manifestações foram feitas nesse local. Mas antes fizemos também uma apresentação em um bar chamado “Perninha”, que ficava na Rua Coelho de Rezende, organizado por Arnaldo Albuquerque, que é um artista plástico daqui e Albert Piauí, mas como lá era pequeno e deu muita gente, depois conseguimos esse auditório. A partir de março de 1975 o teatro 4 de setembro reinaugurou aí a partir disso foi liberado. Começamos então fazendo um grupo chamado Calçada... esse grupo influenciou muitos outros grupos como o Candeia, Varanda... [...] (BRITO, 2013, p. 3).

Na historiografia pesquisada, outros bares merecem destaque como o bar *Gelatti*, e o bar *Nós & Elis*. O primeiro foi também ponto de encontro de produções artísticas teresinenses, do início da década de 1970, localizado na Avenida Frei Serafim¹⁰³. Já o segundo, é talvez o espaço de sociabilidades mais lembrado entre os artistas que realizaram seus shows na década de 1980, pois é reconhecido como um bar que realmente deu oportunidade para os artistas autorais realizarem seus shows, tanto que redeu um livro de memórias, o qual ressalta as vivências artísticas praticadas ali¹⁰⁴.

Espaço também importante para a produção artística de Teresina foi o Centro Social Urbano - CSU do Parque Piauí, pertencente ao governo do Estado do Piauí, e está localizado na Praça da Integração, s/n - Parque Piauí em Teresina/PI, o local foi inaugurado no ano de 1977, no governo de Dirceu Arcoverde – que governou o Piauí de 15 de março de 1975 a 14 de agosto de 1978. Entre os anos de 1975 e 1984 foi realizado o *Festival de Música do bairro Parque Piauí – FESPAPI* e, entre 1977 e 1984 ele aconteceu no CSU desse bairro, organizado por pessoas da própria comunidade, tendo como liderança Francisco das Chagas Venâncio, professor de matemática de uma escola da comunidade¹⁰⁵.

Esses espaços urbanos onde ocorreram os festivais de Teresina, a partir da década de 1970, se inserem em um novo cenário de transformações econômicas e políticas, o qual

¹⁰³ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina. 211 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013. p. 53.

¹⁰⁴ OEIRAS, Joca (Org.). *No Nós & Elis a gente era feliz – e sabia*. Teresina: Gráfica Halley, 2010.

¹⁰⁵ 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). Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013. p.96.

idealizava, entre outras coisas, um projeto de arquitetura moderna para a cidade¹⁰⁶. Em certa medida, boa parte dessa proposta modernizante e progressista foi incentivada pelos engenheiros Joel da Silva Ribeiro e Alberto Tavares Silva, os quais foram indicados pelo presidente militar Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) para assumir a prefeitura de Teresina (1971-1975) e o governo do Estado do Piauí (1971-1975), respectivamente. Não por acaso, os dois eram engenheiros, pois essa era uma das estratégias do governo civil-militar para reforçar uma visão modernizadora nos espaços urbanos das capitais brasileiras¹⁰⁷.

Foi no governo de Joel Silva, à frente da prefeitura, que as grandes avenidas de Teresina foram construídas. Entretanto, a abertura dessas novas malhas viárias e os benefícios econômicos por elas proporcionados, em muitos casos, traziam transtornos para a população mais carente, porque eram obrigados a mudarem para bairros distantes de onde originalmente moravam, como esclarece Alcides Nascimento:

Teresina tornou-se um canteiro de obras, pois o período de governo de Alberto Silva (1971-1975) é praticamente o mesmo do prefeito Joel Silva Ribeiro (1971-1974), tido como o responsável pela construção do anel viário da capital e também pela estruturação da malha rodoviária. É igualmente desse período a abertura da Avenida Miguel Rosa, para cuja construção o coordenador de Planejamento da Prefeitura de Teresina informa, em nota oficial, que foram deslocadas para o bairro Poti Velho mais de 270 famílias da área cortada pelo traçado da avenida [...] ¹⁰⁸.

No governo de Alberto Silva foram realizadas obras arquitetônicas emblemáticas que até hoje marcam a capital do Piauí, tais como: o estádio de futebol Albertão (1973), a Universidade Federal do Piauí (1971), Tribunal de Justiça do Estado do Piauí (1973), e a Companhia Energética do Piauí/CEPISA (1973). Além disso, foi também nesse governo que ocorreram as reformas da Avenida Frei Serafim, Teatro 4 de Setembro, Palácio de Karnak e Hotel Piauí. De fato, essas obras representam bem o discurso que esse governador queria estabelecer entre os piauienses, qual seja, que a cidade de Teresina vivia novos tempos,

¹⁰⁶ AFONSO, Alcília. *Teresina moderna: intervenções urbanas. 1971-1975*. 5º Seminário DOCOMOMO Norte/Nordeste - Fortaleza 2014. p.02

¹⁰⁷ MONTE, Regianny Lima. Memória e (Re)Sentimentos em torno do processo de modernização de Teresina durante a década de 1970. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do (Org.). *Sentimentos e ressentimentos em cidades brasileiras*. Teresina: EDUFPI; Imperatriz: Ética, 2010.

¹⁰⁸ Cf. NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *Cajuína e cristalina: as transformações espaciais vistas pelos cronistas que atuaram nos jornais de Teresina entre 1950 e 1970*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 195-214 – 2007. p. 210.

tempos de desenvolvimento, onde o passado de atraso econômico deveria ser deixado para trás, sendo ele próprio articulador desses novos tempos¹⁰⁹.

Se por um lado todas essas obras tinham a clara intenção de dar ares de modernidade para uma capital que, em muito, ainda resguardava aspectos de uma cidade interiorana, por outro, essa mesma modernidade, em grande medida, não vinha acompanhada de um cuidado maior para com sua população economicamente mais necessitada.

De tal modo que, como foi visto, com a abertura da Avenida Miguel Rosa houve a necessidade de afastar muitos moradores para bairros distantes do centro da capital, como por exemplo, Buenos Aires, onde pouco se oferecia as condições mínimas de infraestrutura como água e energia elétrica¹¹⁰. De fato, todas essas obras públicas tinham uma clara intenção de fortalecer um ideal desenvolvimentista na cidade, a qual pudesse atender a uma nova fase econômica de atração de novas indústrias e fortalecimento do comércio.

[...] pautado da grandiosidade das obras, difundidas pelos governos militares. Assim, a construção de uma infraestrutura moderna, que atendesse aos interativos da nova vida urbana, era entendida como viabilização necessária a implementação de um sistema industrial, condição essencial para o desenvolvimento econômico, o qual por sua vez transformaria Brasil um país de “primeiro mundo”¹¹¹.

Evidentemente essas obras não foram frutos apenas da perspicácia empreendedora dos referidos políticos. Elas também foram frutos daquilo que se convencionou chamar de “milagre econômico” (1968-1973) – período do governo civil-militar brasileiro de crescimento econômico e de construções de obras públicas monumentais, as quais, em sua maioria, foram realizadas por meio de empréstimos internacionais, que tiveram como um dos efeitos colaterais o aumento da dívida externa brasileira e da concentração de renda no país¹¹².

É interessante notar que ao se analisar as décadas de 1970 e 1980, os governos de Alberto Silva – o primeiro de 1971 a 1975, e o segundo de 1987 a 1991 – praticamente abrem e fecham o período que se está estudando – por isso nosso destaque a ele – que ao longo de sua trajetória de gestor público, estabeleceu estratégias habilidosas de permanecer na história e na memória dos piauienses.

¹⁰⁹ Cf. FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. *O recinto do elogio e da crítica: maneiras de durar de Alberto Silva na história e na memória do Piauí*. Tese (Doutorado em História). Recife. Universidade Federal de Pernambuco, 2009. p. 21.

¹¹⁰ Cf. NASCIMENTO, Francisco Alcides do. Op. Cit. 2007. p. 211.

¹¹¹ MONTE, Regianny Lima. Op. Cit. 2010. p. 307.

¹¹² Cf. CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil*. O longo Caminho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

Segundo Cláudia Fontineles, se por um lado, em seu primeiro mandato, embalado por vultosos recursos financeiros, conseguiu construir uma imagem de otimismo, progresso e valorização da autoestima piauiense, fortalecendo mais uma memória de “recinto do elogio”; de outro, em seu segundo mandato, não conseguiu deter a construção de um discurso memorialista de “recinto da crítica”, pois mesmo estando já em um período democrático, o Brasil vivia uma grave crise econômica com poucos recursos financeiros e, mesmo assim, decidiu construir obras caras que comprometeram os cofres do Estado, o que em certo momento, prejudicou até mesmo o pagamento do funcionalismo público, o que evidentemente, causou grande deterioração de sua imagem de desenvolvimentista. De tal modo que suas

[...] decisões influenciaram nas formas com que se construíram as percepções sobre sua imagem, alterando também a visão construída sobre seu caráter empreendedor. Os elementos antes visto como suporte de sua popularidade passaram a atuar como desvio de sua conduta. De entusiasta do progresso passou a ser visto e tratado como um funcionário desequilibrado e promotor o atraso do Estado¹¹³.

É nesse cenário que eclodem os primeiros festivais de música popular em Teresina, que, de um lado, estava sendo embebido por um discurso político de progresso e modernidade – que, por sua vez, também foi muito embalado por outro discurso, o do “milagre econômico”, o qual, paradoxalmente, era produzido por um regime ditatorial de repressão às liberdades individuais e de censura prévia, principalmente, em se tratando de artes musicais.

Quando se afirma que esses principais festivais – que teve como marco inicial a realização do *I Festival Universitário de Música Popular* da FUFPI, em 1973 –, surgiram a partir de uma configuração histórica diferenciada daquela que proporcionou a realização dos grandes festivais televisivos do eixo Rio-São Paulo – que se iniciou com *I Festival Nacional de MPB*, feito pela extinta *TV Excelsior* em São Paulo em 1965 –, não se está simplesmente enfatizando a diferença temporal de quase dez anos do início da realização desses eventos na capital piauiense. O está se dizendo, sobretudo, é que outros aspectos políticos, econômicos e regionais estavam postos para a sua realização. Se não vejamos.

¹¹³ Cf. FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. Op. Cit., 2009, p. 363

A começar, esse primeiro significativo festival ocorrido em Teresina em 1973, ao contrário daqueles da *Era dos Festivais*, não foi realizado por uma mídia televisiva comercial, mas pela Fundação Universidade Federal do Piauí – FUFPI, inaugurada dois anos antes¹¹⁴.

Como foi visto no capítulo anterior, havia pouca viabilidade para as TVs piauienses realizarem festivais, entre 1965 e 1972 – período dos grandes festivais televisivos do eixo Rio-São Paulo – pelo simples fato de que a primeira emissora de TV do Piauí, a *TV Clube*, só ter sido inaugurada 1972 (sendo oficialmente filiada à rede Globo em 1974). É fato, entretanto, como já foi ressaltado, que o primeiro sinal de TV chegou a Teresina ainda em 1968, por meio da repetidora de Timon, no Maranhão, o sinal da *TV Difusora* de São Luís.

Por outro lado, diferenciado também foi o fato desse Festival universitário não ter sido organizado por alunos de centros acadêmicos de ensino superior do Piauí, mas sim pela própria instituição pública federal – no caso, pelo setor de Artes da Fundação Universidade Federal do Piauí - FUFPI, época em que a ditadura civil-militar agia com grande vigor.

Nesse sentido, não foi encontrado na documentação pesquisada nenhum dado que comprove uma articulação maior dos centros acadêmicos universitários para realização de festivais de música popular em Teresina na década de 1960 e até meados da década seguinte, apesar de já haver um atuante movimento estudantil, pois “embora fossem de um contingente muito pequeno – 248 alunos em 1959, e, 431 em 1964 – os universitários piauienses ocupavam posição estratégica por sua mobilidade e capacidade de intervenção” frente ao governo militar¹¹⁵.

Criada em 1958, a *Faculdade Católica de Filosofia do Piauí* - FAFI já tinha, desde 1966, um diretório acadêmico atento ao momento político porque passava o Brasil – ganhou mais força em 1968 com a entrada de muitos estudantes que se identificavam com a luta contra a ditadura –, por isso mesmo, naquele momento, as discussões do movimento estudantil daquela instituição se concentravam mais nos debates político-ideológicos contra o regime militar, do que aqueles propriamente artísticos culturais que pudessem fomentar a realização de festivais de música como aconteceu com ideologia *nacional-popular* em outras regiões do país¹¹⁶.

¹¹⁴ No início a UFPI nasceu como Fundação Universidade Federal do Piauí - FUFPI. Ela foi criada por meio da Lei nº 5.528 de 12 de novembro de 1968, mas só instalada em 1971. SANTOS NETO, Antônio Fonseca dos. A invenção da UFPI: elementos estruturantes e interfaces de poder. In: EUGENIO, João Kennedy (org). *Histórias de vário feito e circunstância*. Teresina: Instituto Dom Barreto. 2001, p. 25.

¹¹⁵ Cf. MEDEIROS, Antônio José. *Movimentos sociais e participação política*. Teresina: CEPAC, 1996, p. 111.

¹¹⁶ Cf. MEDEIROS, Antonio José, 1968: *uma geração contra a ditadura*. Teresina: ed. Quimera, Instituto presente. 2014. p.54.

Mesmo sabendo que em Teresina, na década de 1960, já existiam grupos de artistas e/ou intelectuais que fossem capazes de realizar esse tipo de evento musical, esses tinham, por opção, seu foco em produções de artes literárias e debates sócio-políticos da época. Nesse cenário ocorreram algumas importantes experiências artísticas particulares, das quais se destaca pelo menos duas. A primeira foi o *Círculo Literário Piauiense* – CLIP, que teve como destacados representantes Francisco Miguel de Moura, Herculano Moraes e Hardi Filho. De curto período (1966 - 1967), objetivava fomentar principalmente a produção literária, e, em segundo plano, incentivar criações musicais e teatrais. A segunda, também de curta duração, se destaca a criação, no início dos anos 1960, do *Movimento de Renovação Cultural* – MRC, que foi formado com o objetivo de debater problemas econômicos do Piauí e, em segundo plano, fomentar as artes no Estado. Teve como principais integrantes Manoel Paulo Nunes e Raimundo Nonato Monteiro de Santana, Fontes Ibiapina e Odilon Nunes, Artur Passos e Nerina Castelo Branco¹¹⁷.

Para além dessa análise do contexto teresinense, baseada principalmente na historiografia existente da década de 1960, o qual não proporcionou a realização de festivais de música –, será fundamental, a partir de agora, analisar algumas significativas representações de memória de artífices em Teresina. Vozes do presente que vivenciaram musicalmente esse período – sempre lembrando, é claro, daquilo que Fernando Catroga nos orienta sobre as tensões e coexistências, nem sempre pacíficas, dessas memórias com outras memórias tantas, que estão “em permanente construção, devido a incessantes mudanças do presente em passado e às alterações ocorridas no campo da *re-representação* (ou *re-presentificações*) do pretérito”¹¹⁸.

Essas memórias nos ajudarão a compreender com mais clareza a produção musical do Piauí nas décadas de 1970 e 1980 e, assim, se pode desenvolver melhor a narrativa historiográfica aqui proposta, buscando perceber quais musicalidades inspiraram esses artistas e que cenário estava posto, na visão desses músicos, para realização desses eventos musicais. Sempre levando em conta que esses relatos foram formulados no tempo presente sobre um passado quase sempre idealizado, no caso, o panorama musical ou, para ser mais específico, as canções rememoradas, são carregadas de valor sentimental, ou não, para aqueles que narram os acontecimentos. Por isso, concorda-se aqui com José Geraldo Vinci de Moraes:

¹¹⁷ Cf. 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). Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, 2010.

¹¹⁸ CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da história*. Coimbra: ed. Almedina. 2009. p. 12.

“Os historiadores que têm interesse pela música não basta somente à linguagem escrita para compreender e traduzir o passado; ele tem que lavar em conta os sons desse passado e sua escuta no presente”¹¹⁹.

Desse modo, os possíveis reflexos artístico-musicais desses eventos ocorridos no eixo Rio-São Paulo só poderiam ser sentidos no Piauí na década de 1970. Isso pelo menos é o que defende Geraldo Brito, compositor, violonista e guitarrista piauiense, que participou dos principais momentos da música autoral produzida no Piauí nas décadas de 70 e 80. Ainda no final dos anos 60, ele fez parte de vários grupos, iniciando no *The Boys*, depois os *Tangarás*, *Samurais*, *Brasinhas*, *Grupo Calçada*, e ainda, o *Grupo Varanda*, mantendo contato com os principais artistas da cidade. Por isso, se tornou uma referência na “guarda” da memória da música produzida no Piauí, sendo um dos poucos músicos que escrevem sobre as vivências musicais da época por meio do texto intitulado “*Música no Piauí: anos 1960 e 1970*”, e, que, atualmente, está também escrevendo um livro sobre a temática¹²⁰.

Por conhecer e ser conhecido por quase todos os artífices participantes dos principais festivais de Teresina, sendo muito atuante em todos, sua memória será uma das bases representativas desse período para se compor a presente narrativa.

Sobre a questão suscitada acima, o músico defende que Teresina nesse período não tinha ainda uma expressiva produção autoral de canções populares. Argumenta, entre outras coisas, que sua geração, que vivenciou a década de 1970, foi aquela que efetivamente começou no Piauí a produzir seus próprios espetáculos de música popular apenas com músicas autorais. Muito embora admita a existência de gerações anteriores de piauienses que também produziram canções próprias, mas segundo ele, estes não priorizaram montagens de espetáculos com músicas exclusivamente autorais, principalmente no que diz respeito especificamente a produção de canções populares.

Muito embora admita que nos anos de 1960, já existissem bandas que já compunham suas próprias canções, como *Os Metralhas*, *Trio Guarany*, *Trio Yucatan*, os *Milionários* e *Sambrasa* – esses dois últimos chegando até gravar LP’s com músicas autorais –, argumenta, porém, que estes não priorizavam a produção de espetáculos para divulgação dessas canções, pois seus shows eram basicamente organizados com repertório variado de músicas covers, próprias para os bailes da época. Ademais, afirma também que as composições dessas bandas

¹¹⁹ Cf. MORAES, José Geraldo Vinci de. O historiador, o luthier e a música. In: MORAES, José Geraldo Vinci de e SALIBA, Elias Thomé. *História e Música no Brasil* (orgs.). São Paulo: Alameda, 2010, p.10.

¹²⁰ Cf. BRITO, Geraldo Carvalho de. *Música no Piauí: anos 1960 e 1970*. *Cadernos de Teresina*, Teresina, n. 34, novembro. 2002. p.54-61.

não tinham influência direta da MPB propagada a partir dos festivais do sudeste do Brasil¹²¹. Reforça que as primeiras ressonâncias dos primeiros festivais de música popular ocorridos em São Paulo e no Rio de Janeiro só foram sentidas efetivamente no Piauí na década de 1970 e, que antes o que se ouvia mais era *Jovem Guarda*:

[...] nós dessa geração que começamos a fazer música, nesse tempo [...] ainda estávamos no ginásio, [...] aí quando [...] veio a geração da segunda metade dos anos 60 ninguém se interessou a fazer... então nós começamos a fazer já anos 70. Já estávamos com a idade de 17, 18 anos, a gente começou a ter uma referência maior, então não eclodiu exatamente no momento, demorou a chegar aqui e, se chegou, não teve pessoas antenadas para captar aquilo, a década dos anos 60 foi todinha assim... Só muita *Jovem Guarda*, tanto que na época criaram-se muitos conjuntos de baile, eram os Brasinhas, os Metralhas, então nessa época aí ficou com pouca produção, só reprodução¹²².

Percebe-se em seu relato uma clara crítica a uma música de “reprodução” que, conforme defende, imperava em Teresina na década de 60, ao mesmo tempo em que argumenta que somente com sua geração houve uma “produção” mais efetiva de canção popular na cidade. Para ele, a maioria dos artistas dessa época só tocava em bailes onde a música predominante era a *Jovem Guarda*¹²³. É necessário Lembrar, inclusive, que este movimento musical foi muito criticado pelos músicos militantes do ideal *nacional-popular* da nascente MPB, acusando-o de ser uma “cópia” do estrangeiro *rock*, apesar de se saber também que, por outro lado, ele inspirou muitos dos participantes da *Tropicália*, a realizarem bricolagens de variadas tendências musicais.

No entanto, é importante registrar, como se verá adiante em outros relatos, que alguns artífices de Teresina não se inspiraram apenas na MPB para compor suas canções de festivais, mas em todas as tendências sonoras que gravitavam, ou até que se conflitavam, em torno dela, inclusive a *Jovem Guarda*. Assim, apesar das críticas de Geraldo Brito e de outras falas, que se posicionaram contra essa tendência do *iê! iê! iê!* – as quais afirmam, entre outras coisas, que este apenas servia de “anestésico musical”, a serviço do governo militar, aplicado na juventude “alienada” da época, para não se perceber, ou não se rebelar, entre outras coisas,

¹²¹ Cf. BRITO, Geraldo Carvalho de. *Ibidem.*, p.54-61.

¹²² Geraldo Carvalho de Brito, nascido em 1954, nos concedeu entrevista em de agosto de 2013, na Escola de Música de Teresina, ligada à Fundação Cultural do Piauí – FUNDAC, sediada no Centro de Artesanato Mestre Dezinho em Teresina, onde ministra aulas de violão e guitarra. Cf. BRITO, Geraldo. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina, 30 ago. 2013.

¹²³ Como já foi ressaltado, essa expressão *Jovem Guarda* surgiu em 1965, a partir de um programa televisivo exibido pela TV Record, em São Paulo, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa.

contra as torturas e mortes causadas pela ditadura –, há estudos historiográficos, entretanto, que defendem que apesar de

[...] não se caracterizassem por um caráter político, no sentido restrito do termo, muitas canções que compõem o repertório do grupo, assim como o comportamento de seus integrantes, representavam uma postura crítica a frente ao que o regime militar entendia como subversão à ordem do ponto de vista da moral que defendiam¹²⁴.

É necessário se lembrar ainda que os relatos de memória mostram também outra musicalidade motivadora para que alguns artífices da canção de Teresina comessem a produzir suas canções autorais – afora a influência dos “consagrados” artistas da MPB, resultado dos festivais televisivos das TVs *Excelsior*, *Record* e *Globo* –, foi aquela oriunda de músicos tais como, Ivan Lins, Gonzaguinha, Taiguara, Jorge Bem, Alceu Valença, Zé Ramalho, Ednardo, Fagner e Belchior, todos, participantes dos Festivais Universitários *TV Tupi* que aconteceram de 1968 a 1971 – tendo ainda sido realizado uma edição em 1979¹²⁵.

Esses festivais não tiveram a mesma repressão que se observou naqueles analisados no capítulo anterior, porém, serviu como plataforma de lançamento para muitos artistas conhecidos hoje. Dentre alguns citados acima, Alceu Valença, Zé Ramalho, Ednardo, Fagner e Belchior, tiveram uma influência maior entre alguns artistas piauienses, pois àqueles produziam canções com temáticas mais regionais dos Estados do Nordeste.

A partir desse e de outros testemunhos utilizados nesse trabalho, se percebe, para além de tudo que já foi dito, que há também outros diversificados contrastes em relação à produção musical dos festivais da *Era dos Festivais* e os realizados em Teresina. Todavia, isso não impediu que houvesse também vários pontos convergentes entre a produção musical do Piauí, nas décadas de 1970 e 1980 e a produção realizada no eixo Rio-São Paulo na década de 1960.

Assim sendo, com base na documentação escrita e oral obtidas, primária e secundária, portanto, serão, doravante, analisados alguns importantes aspectos dos *Festivais Universitários de Música Popular da FUFPI*, os quais formaram os primeiros significativos festivais ocorridos em Teresina.

¹²⁴ Cf. BRITO, Eleonora Zicari C. de. Rebeldes, alienados, ou o quê? A *Jovem Guarda* nas narrativas midiáticas dos anos 60. In: BRITO, Eleonora Zicari C. de. PACHECO, Mateus de Andrade. ROSA, Rafael. Org. *Sinfonia em Prosa: diálogos de história e música*. São Paulo: ed. Intermeios, 2013. p. 396.

¹²⁵ SEVERIANO, Op. Cit., p. 374-382.

3.2 Os festivais de música eclodem na capital piauiense

Os *Festivais Universitários de Música Popular da FUFPI* aconteceram entre os anos de 1973 e 1977 no Setor de Arte da Fundação da Universidade Federal do Piauí – FUFPI. Como já foi dito, o referido festival foi emblemático por ser o primeiro grande festival de música popular a ter uma regularidade em suas edições e por ter revelado os principais artífices que participarão dos outros festivais subsequentes na capital piauiense.

É necessário, entretanto, lembrar que ainda em 1972 a jornalista Elvira Raulindo, organizou um festival de música na Churrascaria Beira-Rio na Av. Maranhão em Teresina, não tendo grandes repercussões, tanto, que só teve mais uma edição, ocorrida em 1973. Segundo Geraldo Brito, que participou da edição de 1973, Francy Monte ganhou com a canção *Peixe Azul*, uma composição própria que foi interpretada por ele e pelo Grupo Barras¹²⁶.

A pouca repercussão do referido festival se confirma, por exemplo, por se observar nesse mesmo ano a “cobrança” do escritor Herculano Moraes em sua coluna do jornal *O Estado*, a qual trazia como manchete a seguinte interrogação: “Vamos fazer um festival de música popular no Piauí? ”. O questionamento se baseava na argumentação de que o Piauí tinha bons talentos musicais, porém, não os valorizava. Como prova disso, o jornalista apresentava a dupla piauiense Osvaldo e Valderi, afirmando que 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”¹²⁷. Assim ele termina a matéria defendendo que uma forma de valorizar os artistas piauienses seria organizar um festival de música popular.

Importante registrar que apesar de se ter investigado informações sobre a referida dupla de músicos, não se conseguiu encontrar, nem entre os entrevistados, nem em outros documentos escritos, dados mais detalhados sobre a mesma.

¹²⁶ Cf. BRITO, Geraldo Carvalho de. Op. Cit. 2013. p.1-2.

¹²⁷ MORAES, Herculano. *Vamos fazer um festival de música popular no Piauí?* O Estado, Teresina, 23 maio 1973. Coluna Jornal do Índio, p. 07.

Dando sequência a questão proposta, a coluna *De Olho nas Coisas* do jornal piauiense *O ESTADO* – assinada por Roosevelt Bastos, Chico Alves, Edmar Oliveira e Arnaldo Albuquerque¹²⁸, focada em “notícias universitárias” –, trouxe na sua edição do dia 30 de setembro de 1973, um domingo, informações detalhadas sobre a *II Jornada Universitária da FUFPI* e, mais especificamente, uma detalhada cobertura do *I Festival Universitário de Música Popular da FUFPI*¹²⁹.

Festival é festival. Esse foi o primeiro e saiu melhor do que se esperava. Mas esse negócio de se conformar com o que esta não melhora nada. E por aí vai. O festival era de música popular. Para quê um júri tão “intelectual” como o que foi? Esse negócio de júri já fede longe. Mas se tem que se dá prêmios, está legal. Só que o pessoal tem que saber o que está ouvindo. E música popular é o tipo de coisa que não é preciso ser entendido de música, saber ler partitura, para julgar. Entende música popular quem ouve música popular. Se se acompanha a evolução da música popular¹³⁰.

Os autores da coluna esboçam suas opiniões sobre esse festival, argumentando primeiramente que, apesar de ter superado suas expectativas, ainda assim, contou com falhas. A começar pela escolha do júri, uma vez que eram acusados de estar muito mais alinhados aos moldes da chamada música erudita ou “intelectual” – que ao que parece, para ele, ser um modelo de avaliação musical ultrapassado – e isso comprometeria os julgamentos das canções participantes por essas serem mais alinhadas à “estética” – ou as estéticas, como se viu no capítulo anterior – da música popular. O referido júri era formado pelo reitor da época da universidade, à época, Hécio Ulhoa Saraiva, professora Gislene Machado, professor Fernando Dib, professora Arlene Bohn, Dr. José Eduardo Pereira e, por fim, maestro Reginaldo Carvalho. É por isso que em outro momento da coluna eles questionam: “por que não se colocou um estudante no júri? Por que o júri não era de estudantes? Festival é Festival”¹³¹.

¹²⁸ Edmar Oliveira e Arnaldo Albuquerque são dois conhecidos nomes que, além de assinarem a coluna *De Olho nas Coisas*, também participaram, juntamente com nomes como Durvalino Couto Filho e Carlos Galvão de outros experimentos artístico-jornalísticos, a partir dos anos de 1970, como os suplementos *Boquitas Rouge* (no jornal *O ESTADO*), *Estado Interessante* (no jornal *O ESTADO*) e a *Hora Fatal* (no jornal *A HORA*). Esses experimentos jornalísticos buscavam a “abertura de canais de comunicação, canais de inserção das novas linguagens à disposição da juventude, de suas percepções, visões de mundo”. Cf. 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) – Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências Humanas e Letras CCHL, Programa de Pós-graduação em História do Brasil PPGHB – UFPI, 2014. p.119.

¹²⁹ Cf. II JORNADA Universitária. *O Estado*, Teresina, 30 set. 1973. Coluna *De Olho nas Coisas* p. 05.

¹³⁰ Op. Cit.

¹³¹ *Ibidem*.

Com isso, poderia-se inicialmente inquirir que a maioria das canções participantes desse festival foram inspiradas – não propriamente sendo cópia – nas canções nascentes na *era dos festivais* do eixo Rio-São Paulo, as quais dariam origem a chamada MPB?

Os columnistas do referido jornal parecem dizer sim, pois, por exemplo, questionam se realmente o júri ali presente já tinha ouvido a música *Cabeça* de Walter Franco¹³², a qual ganhou um prêmio especial na fase nacional do *Festival Internacional da Canção* - FIC de 1972, promovido pela TV Globo, questiona ainda se o júri é atualizado, ao indagarem se estes já tinham ouvido o disco experimental de Caetano Veloso *Araçá Azul*¹³³, lançado naquele mesmo ano¹³⁴. Ou seja, duvidavam que o corpo de jurados fosse realmente capaz de avaliar as músicas ali apresentadas, principalmente aquelas alinhadas com as canções dos festivais do eixo Rio-São Paulo, que mesmo perdendo seu vigor, ainda aconteciam. Duvidavam ainda, que não fossem capazes de julgar canções inspiradas no que artistas tropicalistas, como Caetano Veloso, por exemplo, estavam fazendo.

Outra proximidade dos festivais do eixo Rio-São Paulo com esse festival da FUFPI é o fato desse festival ter também premiações, daí a necessidade do júri – eles não esclarecem quais foram os prêmios. Além disso, ao mesmo tempo, os autores da referida coluna, criticam dizendo que muitas “das canções apresentadas em nosso festival tinham o nível ‘JoãoGilbertiano’ da *Bossa Nova* (que é muito legal), mas que não existe mais. É preciso ver isso”¹³⁵.

Esta crítica até certo ponto é válida, em nossa avaliação, se eles estivessem defendendo que não se poderia copiar simplesmente o que João Gilberto fez. Mas se não foi isso, nos parece contraditório propor tal observação. Primeiro porque desconsideram o fato de a *Bossa Nova*, como já se viu nas páginas acima, ter sido uma das vertentes musicais seminais das canções da *era dos festivais*. Segundo, porque, mais especificamente, esquecem que João Gilberto, foi um dos artífices basilares que inspirariam a “antropofagia tropicalista”, da qual Torquato Neto e, tantos outros, inicialmente, se alinharam a ela. Se afirma isso baseado em

¹³² A referida canção é uma colagem aleatória de fragmentos de palavras e/ou frases misturadas com sons eletrônicos sintetizados, inspirada na *poesia concreta* de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Apesar de não passar para a fase internacional – por influência direta da TV Globo, a qual funcionava sob forte censura da ditadura imposta –, ganhou dos jurados, entretanto, uma menção honrosa devido seu vanguardismo. O referido júri era formado pela presidente Nara Leão, Rogério Duprat, Décio Pignatari, Mario Luís Barbato, Roberto Freire, Sergio Cabral, João Carlos Martins, Guilherme Araújo, Big Boy e Walter Silva. Para mais informações sobre Walter Franco e sua obra ver: VARGAS, H. *A canção experimental de Walter Franco*. Comunicação & Sociedade, ano 32, n. 54, p. 191-210, jul./dez. 2010.

¹³³ Sobre o a influência do LP *Araçá Azul* de Caetano Veloso na produção musical teresinense dos anos de 1970 ver a parte final desse trabalho.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*.

pelo menos dois dos referidos colunistas – Albuquerque e Edmar Oliveira – que não só foram contemporâneos de Torquato Neto como realizaram com esse diversificadas experiências artísticas – por exemplo, a produção do filme *O Terror da Vermelha*, película em “super-8” rodada em Teresina em 1972 por Torquato Neto com a participação dos referidos colunistas¹³⁶ –, tornando-se assim uma das principais referências para a arte experimental para esses jovens artífices que começavam a partir dali produzir intervenções artísticas que propunham (re) significar, por meio de múltiplas produções de sentidos, os espaços e os discursos sobre Teresina, partir dos anos 1970¹³⁷.

Mas por outro lado, como já foi dito, esse festival se diferenciava por ser organizado por uma universidade pública federal, a qual era gerida sob a tutela de uma ditadura militar, o que se traduzia em rígido controle e censura das atividades artísticas propostas, onde todas as canções, por exemplo, tinham que passar pela autorização dos órgãos da polícia federal no Estado.

Apesar disso, a *II Jornada Universitária da FUFPI* era uma ação do Setor de Artes, segundo os colunistas, para “estimular a criatividade e descobrir novos valores piauienses”¹³⁸. Assim, esse evento, que iniciou no dia 20 de setembro de 1973, não se resumia apenas ao festival de música, contando ainda com a realização de concurso literário, I Salão de Artes Plásticas da FUFPI, e campeonato esportivo no circuito militar. Além disso, já na abertura, contou a exibição do filme *Anos Verdes* e, no último dia, a apresentação da peça teatral *Cavalinho Azul*¹³⁹.

Retornando ao debate sobre as críticas feitas ao júri dito “intelectual”, não há também como se comprovar se este fez realmente uma avaliação musical “conservadora”. Porém, é fato que essa opinião dos colunistas dá margem a questionamentos, a julgar pela carreira musical de pelo menos um dos componentes do júri. Se estar falando de Reginaldo Carvalho (1932-2013), maestro considerado o precursor da música eletroacústica no Brasil, quando em 1956 compôs a obra *Sibemol*. Ou seja, é questionável a presunção, baseado na história musical de pelo menos esse jurado, de que se teria uma análise necessariamente conservadora das canções participantes, já que a música eletroacústica foi uma sonoridade vanguardista surgida na França, trazida por ele para o Brasil, baseada na gravação de instrumentos

¹³⁶ O TERROR DA VERMELHA. Direção: Torquato Neto. Teresina, 1972, son., color., 28 min.

¹³⁷ Cf. BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina*. 211 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina. 2013.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

acústicos e outros sons cotidianos, manipulados e superpostos, para criar uma nova proposta musical¹⁴⁰.

Reginaldo ficou conhecido nacionalmente quando em 1967 se tornou o sucessor de Villa-Lobos como diretor do antigo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que depois se tornaria o Instituto Villa-Lobos. Lá, depois de estudar em Paris, desenvolveu uma educação musical de vanguarda, diferente dos modelos tradicionais, até então. Em 1972, vem para o Piauí, a convite do governo de Alberto Silva, assumir a direção do recém-criado Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares - CEPI, o qual objetivava a capacitação de professores do ensino primário e secundário para trabalhar as diferentes modalidades da Educação Artística¹⁴¹.

De perfil conservador, ou não, esse corpo de jurados elegeu dois destacados artistas nesse evento: Regina Coeli e Assis Davis, que apresentaram juntos duas canções: a canção *Não Existo*, com letra escrita por Coeli, e melodia feita por Davis, ganhou o festival. Além dessa, a música *Andorinha Branca*, também com letra e música composta, respectivamente, pelos dois, ficou com o terceiro lugar. Já a canção de Maria Helena Araújo, *Sol e Nós*, ficou com a segunda colocação.



Figura 5: Ana Miranda e Assis Davis se apresentando no I Festival Universitário de Música Popular da FUFPI, em 22 de setembro de 1973¹⁴².

¹⁴⁰ VLADIMIR A. P. Silva. *Entrevista com o compositor Reginaldo Carvalho*. Debates. UNIRIO, n. 15, p. 33-48, nov, 2015.

¹⁴¹ Cf. FERREIRA FILHO, João Valter. *História e Memória da Educação Musical no Piauí: das primeiras iniciativas à universidade*. Dissertação de mestrado em Educação. Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina 2009. p.143-144.

¹⁴² *Ibidem*.

Na imagem acima, se observam os dois cantores que mais interpretaram canções nesse festival: Assis Davis, que levaria o prêmio de melhor intérprete masculino e, Ana Miranda, que levaria o prêmio de melhor intérprete feminino. Sobre Assis Davis é importante registrar sua importante representatividade dentro da produção musical piauiense, pois com frequência é lembrado nos relatos de memória, de músicos que viveram esse período. Nascido em 1951, antes de participar e ser premiado nos primeiros festivais de Teresina, já era bastante conhecido da tradição das bandas de bailes da cidade como um guitarrista de destaque. Começou a tocar desde os doze anos e, aos quinze, já fazia parte do famoso grupo *Os Brasinhas*, participando ainda dos *Os Metralhas e Grupo Mito*. Fez músicas para peças teatrais, sendo também desenhista e artista plástico. Morreu prematuramente em 1981¹⁴³.

Outro destaque do festival, tanto como intérprete como instrumentista, foi Pedro Guerra Bastos (Pierre Baiano). Sobre este, os colonistas não se esquecem de notar que sua interpretação “escandalosa” não foi bem recebida pelo júri, o qual, inclusive, contava com a participação do próprio reitor da universidade, Hécio Uchoa Saraiva – pode-se ler aqui, no lugar de “participação” também “supervisão rígida” do gestor de uma instituição que estava sob a guarda da ditadura civil-militar¹⁴⁴. Por fim, outra questão pertinente a se observar, é que, em 1973, a recém-criada Universidade Federal do Piauí, ainda estava se estruturando e, por isso, contava como pouquíssimos espaços de lazer, motivo que levou o primeiro festival acontecer no SESC/Ilhotas.

No ano seguinte, aconteceu o *II Festival Universitário de Música Popular da FUFPI* e, assim como o primeiro, quem esteve à frente da organização foi o Emílio José Terraza (1929-2011) maestro argentino que morava no Brasil desde 1959. Mas como esse maestro chegou a Teresina e nessa cidade se tornou organizador de festivais de música popular?

Ele veio para o Brasil trabalhar como maestro da Orquestra Sinfônica da Universidade do Rio de Janeiro (1959-1964), depois foi professor de Música da Universidade de Brasília (1969-1972), ajudou também a organizar o curso de formação de professores do Instituto Villa-Lobos (1966-1969), juntamente como o maestro Reginaldo Carvalho¹⁴⁵.

Mas só foi em 1973 que ele veio para Teresina colaborar como educador musical no CEPI a convite de Reginaldo Carvalho. No Piauí, com apoio da FUFPI, ele criou pequenos cursos livres de música os quais deveriam ser oferecidos à comunidade, tornando-se mais

¹⁴³ BIBLIOGRAFIA SOBRE PIAUIENSE ASSIS DAVIS. <https://assisdavis.wordpress.com/2013/08/22/assis-davis/>. Acessado em 02/06/2016. As 14h.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ FERREIRA FILHO, João Valter. Op. Cit.p.157.

tarde o coordenador do Setor de Artes da FUFPI¹⁴⁶ até 1975. Segundo as fontes pesquisadas, foi iniciativa dele organizar esses primeiros grandes festivais em Teresina.

Esses músicos de renome nacional, que vinham para o Estado do Piauí trabalhar no CEPI, estavam inseridos em um plano maior do governo de Alberto Silva, naquele momento chamado de *Projeto Piauí*. Esse projeto fazia parte da política modernizadora do Estado, apoiada pela ditadura civil-militar, como já explicamos. A ideia era formar uma seleção de especialistas e técnicos de diversas áreas das ciências humanas, da educação e da saúde para realizarem pesquisas e desenvolverem projetos no Estado, além de executarem projetos nas diversas dimensões culturais.

Para alguns, esse projeto foi fundamental para o início da “modernização da cultura piauiense”¹⁴⁷, entretanto, há controvérsias. A esse respeito se registra o argumento de Laura Brandão, que comenta uma afirmação feita em uma entrevista por Paulo Machado¹⁴⁸:

[...] O projeto cultural implantado no governo de Alberto Silva mantinha íntima ligação com a política autoritária e com o Estado militar implantado em 1964, e em linhas gerais objetivava criar e legitimar uma cultura oficial que deveria ser consumida. Paulo Machado não desconsidera as realizações do campo da cultura nesse período, mas afirma que se tratavam de projetos estratégicos para resguardar e legitimar um tipo de literatura e de cultura que deveria ser veiculada.

[...] afirma que os projetos culturais do estado não foram elaborados para a população, mas apenas para um segmento muito restrito que teria acesso a essas publicações como consumidores e como produtores¹⁴⁹.

Portanto, percebe-se que as políticas culturais realizadas por meio do Estado, em que pese às suas ações realizadas, visando valorização das artes, tinham uma estreita ligação, seleção e controle do governo nacional autoritário, as quais não contemplavam a grande maioria da população, ao contrário, privilegiava as camadas mais abastardas da sociedade.

Ainda sobre esse festival, acrescenta-se, por fim, que ele também não aconteceu nas dependências da universidade, e nem também continuou a ser realizado no SESC/Ilhotas. Dessa vez aconteceu no anfiteatro da Praça Marechal Deodoro da Fonseca, conhecida como Praça da Bandeira no centro de Teresina. A canção vendedora foi *Determinação* de Assis

¹⁴⁶ *Ibidem*. p.158.

¹⁴⁷ CASTRO, Francisco das Chagas. *Nortristeresina*: um documento de ousadia de uma geração. <http://emersonaraujo46.blogspot.com.br/2016/03/nortristeresina-um-documento-de-ousadia.html>. Acesso dia 15.06.16. 12h

¹⁴⁸ Juntamente com Cineas Santos e outros amigos que a partir de 1976 começaram a publicar o jornal alternativo Chapada do Corisco, posteriormente resultaria na fundaram da Editora Corisco.

¹⁴⁹ BRANDÃO, Laura Lene Lima. *No front da cultura*: literatura e disputas de memórias em Teresina na década de 1970. XII Encontro Nacional de História Oral. Universidade Federal do Piauí – UFPI. Teresina, 2014.

Davis e Rubens Lima. Laurenice ganhou o prêmio de melhor intérprete com a canção *Presença de Agora* – a qual ficou na terceira colocação –, música de Rubens Lima e Viriato Campelo. Na imagem abaixo se pode ver a apresentação dessa última música. Segundo Antonio Quaresma, nesse festival de 1974 teve ainda a oportunidade de se apresentar ao grande público a cantora popular Maria da Inglaterra, interpretando uma canção dela¹⁵⁰.



Figura 6: Laurenice, Laurenice França e Rubens Lima no *II Festival Universitário de Música Popular da FUFPI*, em 1974, no anfiteatro da Praça da Bandeira no centro de Teresina¹⁵¹.

Curiosamente, nessa segunda edição o que mais chama a atenção nos documentos escritos e aquilo que é mais lembrado por nossos entrevistados, não é propriamente o evento em si, mas as suas reverberações. E dentre as repercussões, se desta o *Nortristeresina*, uma espécie de show lítero-musical feito, principalmente a partir de canções dos artífices participantes do *II Festival Universitário de Música Popular da FUFPI*.

¹⁵⁰ Cantora e compositora representante da cultura popular piauiense, nasceu em 1939, em Luzilândia Piauí. Em 1975, conheceu o crítico de música Ricardo Cravo Albin, quando, em viagem pelo Brasil através do PAC - Plano de Ação Cultural do Ministério da Educação e Cultura - berço da futura FUNARTE, na ocasião, o pesquisador, impressionado com sua postura, que evocava ares de nobreza, a apelidou de Maria da Inglaterra, dando-lhe assim o nome artístico com o qual ficou conhecida por todos. Começou a cantar para o público aos 26 anos, tendo Luiz Gonzaga como ídolo. Sem saber ler nem escrever, iniciou a compor a partir de uma visão que teve - segundo seu relato - numa noite, quando se preparava para dormir: Viu, vindo pela janela, uma luz que veio se aproximando e, então, ouviu uma voz, de um homem e de uma mulher, que lhe disse: "Maria, vamos cantar". As duas vozes lhe avisaram que ela iria sofrer muito, mas ia vencer cantando. Em 2008, lançou dois CDs, registrando diversas composições. Sua composição mais famosa é *O Peru Rodou*. Cf.: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso 06.06.16, 11h, e SENA, Luana. Op. Cit.2012.

¹⁵¹ Fonte: Imagem postada na página do facebook de Geraldo Brito. Acesso 23 de novembro de 2015.

Na *Teresíndia* dos anos 70 um grupo de jovens oriundos dos festivais universitários lançam-se numa empreitada de construir um espetáculo que possa traduzir os desejos de uma geração que procurava uma aproximação com o que se fazia em arte no Brasil daquele tempo.

O resultado foi a criação do NORTRISTERESINA em que ao mesmo tempo tínhamos no escopo poetas ainda não lançados até músicas folclóricas de nossa tradição nordestina, sem macaquear e nem ceder aos reclames da censura em pleno período de ditadura militar.

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, cada estado com uma produção artística própria, como já acontece algum tempo do rio grande do sul à Bahia.

Acreditamos que com o lançamento deste projeto possamos deixar registrado nossa produção artística/cultural e que assim a cultura possa estar no seu verdadeiro papel de ser o legítimo representante de um povo¹⁵².

O texto acima é assinado por Viriato Campelo que, atualmente, é médico e professor da UFPI, mas que na época era um estudante ainda, quando ajudou a organizar o referido show, principalmente na parte da seleção dos textos poéticos recitados no mesmo¹⁵³. O escrito faz parte da apresentação da noite de lançamento, no teatro *4 de setembro*, em 19 de novembro de 2015, do CD com canções e poesias regravadas do Show *Nortristeresina*, que naquela data completava 41 anos de sua realização.

Em tom nostálgico, Viriato Campelo começa se referindo à Teresina como “Teresíndia” em alusão a terra rica em especiarias, cobiçada pelos navegantes exploradores europeus do século XV, chamada de Índia. Era como se nos anos de 1970 as riquezas artísticas da capital piauiense ainda não tivessem sido “descobertas” pela “civilização” do sul e sudeste do país. E que, por isso, segundo ele, os artistas do Piauí não poderiam mais esperar, tendo agora, que fazer o caminho inverso, em que as “não descobertas” “especiarias” musicais dos festivais da FUFPI deveriam ser “lançadas ao mar tenebroso”, mostrando assim para o Brasil que a arte do Piauí, não seria “primitiva” ou “exótica”, mas que ela já estava atendida com as vanguardas artísticas que acontecia no restante do país e no mundo.

O autor segue argumentando, sem modéstia – da mesma maneira observada anteriormente na fala de Geraldo Brito –, que sua geração foi aquela que, de fato, iniciou “um novo tempo de se fazer arte” e, que o referido show foi uma oportunidade de desconhecidos artífices piauienses apresentarem suas originais produções, mescladas com tradições

¹⁵² Texto introdutório do lançamento do CD *Nortristeresina*. Cf.: APRESENTAÇÃO DO CD NORTRISTERESINA. Plug Produções. Teresina, 2015. p. 2-5.

¹⁵³ Doutor em Ciências Médicas pela FMRP/USP (2004), atualmente o médico Viriato Campelo é professor do Departamento de Parasitologia e microbiologia da UFPI e do coordenador do Mestrado Ciências e Saúde do CCS/UFPI. Autor do livro *A História da Saúde Pública no Piauí 1941-1991*, ocupar a Cadeira 2 da Academia de Letras do Vale do Longá - ALVAL, sediada em Barras.

folclóricas nordestinas, de forma a criar uma produção artística identitária que não estivesse engessada às características culturais circunscritas a um espaço geográfico específico, mas que dialogassem com diversificadas influências artísticas que eclodiam nos principais centros de difusão cultural espalhados pelo mundo naquele momento, da mesma forma que fizeram outros grupos regionais. Ao que parece, esse grupo de artista buscou produzir um show lítero-musical que fugisse do velho estereótipo reforçado por um grupo de folcloristas durante todo o final do século XIX até meados do século XX, sobre a dita “cultura popular nordestina”:

Eles, através, de suas pesquisas [...], foram definindo e instituindo aquilo que deveria ser dito como sendo a cultura da região, aquilo que seria típico, particular, singular, autêntico desse espaço e que manifestaria, portanto, sua própria essência, sua própria identidade. [...] definiram o que deveria ser pensado, visto e dito nordestino, criando uma forma de ver e dizer a cultura regional¹⁵⁴.

De outra forma, com uma postura artística de vanguarda, o *Nortristeresina* foi, portanto, uma espécie de musical produzido depois da segunda edição do *Festival Universitário de Música Popular da FUFPI* e, a partir das canções participantes deste, intercalado com recital de textos poéticos variados. O espetáculo apresentado, primeiramente, em 30 de novembro de 1974, na cidade de Londrina/PR, em um também festival de música, teve a direção geral do coordenador do Setor de Artes da FUFPI, maestro Emílio Terraza, e do estudante de medicina, Rubens Lima¹⁵⁵, além do patrocínio institucional através do novo reitor Camillo da Silveira Filho¹⁵⁶.

O Nortristeresina foi logo depois do segundo festival da UFPI, o Rubens Lima idealizou isso, idealizou um show onde pudesse se mostrar músicas em geral, com músicas nossas, ele fechou com o Assis Davis, organizaram pra fazer uma coisa local em termos de música mesmo, pegaram 9 ou 8 músicas nossas do festival e os textos, na época era um show lítero-musical com textos e músicas. Tinha textos do Torquato, tinha de Cassiano Ricardo, Chacal, Oswald de Andrade. [...]

A estreia foi no Paraná, nós ensaiamos na Universidade, com o grupo que ela organizou, ensaiávamos lá, era o Grupo MIAU (Movimento de Integração

¹⁵⁴ Cf.: ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920 – 1950)*. São Paulo: Intermeios. 2013. p.21.

¹⁵⁵ Rubens Lima (1952 – 2015) foi médico psiquiatra, mas que teve também uma atuação muito forte na produção artística do Piauí a partir da década de 1970, como cantor, dramaturgo e agente cultural. Montou peças como, *Mate-me com teus beijos* nos anos de 1980 e, ficou também conhecido como destacado intérprete de Cole Porter, famoso cantor norte americano.

¹⁵⁶ Camillo Filho (1927 – 2004) formado em direito foi professor do Departamento de Geografia e História da UFPI, permanecendo como reitor dessa universidade de 1974 a 1981. Entre suas obras publicadas estão *O Piauí na II Guerra Mundial*, *O Piauí na Guerra dos Canudos* e *Pequena História do Piauí*.

Artístico-Universitário), aprontamos esse show e estreamos lá em Londrina num festival que tinha aberto.

O Paolo di Lima, que era um artista plástico, fazia uma exposição lá e ficou sabendo que ia ter o festival, aí eles pediram ao Paolo para quando chegar aqui convidar a gente para apresentar um trabalho lá, foi quando ele trouxe a ideia e a gente começou, já estava com a ideia do Rubens de fazer isso e apressamos mais e aí fomos lá. Pegamos e fomos, 20 pessoas¹⁵⁷.

Nesse relato de Geraldo Brito – que participou ativamente desse espetáculo – atribui crédito à organização do evento ao Movimento de Integração Artístico-Universitário – MIAU, um grupo de pesquisa de produção artística brasileira, formado pelos estudantes universitários da época, o qual era supervisionado por Emílio Terraza¹⁵⁸. Ele lembra ainda que tudo começou com a ida de Paolo Di Lima ao Paraná – que inclusive também participou do referido show através de performance com suas esculturas –, para realizar uma mostra de seus trabalhos artísticos. Saiu de lá com a missão de articular a ida dos artistas piauienses, através do grupo MIAU, que já estavam na fase de pré-produção de um musical, a partir de ideias de Rubens Lima e de Assis Davis.

Em relação aos participantes e suas respectivas tarefas dentro do espetáculo, além dos nomes já citados, se tem a seguinte organização: Roteiro (Rubens Lima, Assis Davis e Pierre Baiano); Direção de Cena (Pierre Baiano); Atores (Pierre Baiano, Rubens Lima, Fátima Lima, Viriato Campelo, Marlene, Laurení e Laurenice França, Paulo Batista, Márcio Thé, Geraldo Brito); Instrumentistas (Geraldo Brito – guitarra, Assis Davis – guitarra, Almir Marques – baixo acústico, Carlinhos Menezes – bateria); Cantores (Pierre Baiano, Rubens Lima, Laurenice França e Márcio Thé); Fotógrafo e iluminação (Assaí Campelo), Repórter (Menezes y Moraes); Registros (José Inácio); Administração (Catarina de Sena)¹⁵⁹.

Outra pessoa que foi entrevistada e que nos concedeu um relato muito interessante sobre o referido evento, foi Laurenice França de Noronha Pessoa. Segundo ela, o *Nortristeresina* foi um evento chave para a música popular produzida no Piauí, pois serviu para unir aquela nova geração musical que estava se formando.

¹⁵⁷ . Op. Cit. 2013.p. 4-5.

¹⁵⁸ NORTRISTERESINA OU UM ENSAIO AO FANTÁSTICO. Jornal O Dia, Teresina, 11 de dezembro de 1974.

¹⁵⁹ Op. Cit. 85-86.

[...] depois desse festival da UFPI foi feita uma produção muito boa com as músicas dele, que deu no *Nortristeresina*, um show muito grande e bem elaborado feito para participarmos de um festival lá no Paraná [...] com esse trabalho a gente criou um vínculo muito forte [...] e a partir daí a gente começou a trabalharmos juntos e começamos a produzir muita coisa bacana. [...]¹⁶⁰.

Laurenice França, como artisticamente é conhecida, nasceu em 1956, em São Caetano do Sul – SP, veio ainda criança para Teresina, passando a vivenciar a cidade a partir de então, tornando-se, assim, uma das principais cantoras de sua geração. Em entrevista, ela revela que desde criança já gostava de cantar inspirada em sua mãe, que tinha o costume de cantar em casa a partir dos discos emprestados que ouvia do radialista Francisco Medeiros, que era seu vizinho¹⁶¹. Ela foi um dos destaques da apresentação dos piauienses no festival de música de Londrina, como ressalta a matéria no jornal *O Dia*, de Menezes de Moraes, jornalista piauiense que acompanhou o grupo até o Paraná: “[...] Laurenice tem uma voz belíssima e não passou despercebida em Londrina: todos aplaudiram [...] num ato de reconhecimento de um potencial gutural que pode e deve ser desenvolvido [...]”¹⁶².

Com efeito o nome NORTRISTERESINA é uma referência ao título de um texto chamado TRISTERESINA contido no roteiro do filme *O Terror da Vermelha*, rodado em 1972, por Torquato Neto, em Teresina.

“Tristeresina” seria, portanto, uma “Teresina” específica de Torquato Neto, uma cidade que não pode ser nem explicada nem desenhada pelos urbanistas de forma concreta (ou em forma de concretos), mas, de outro modo, é uma cidade que é ao mesmo tempo “linda” e “triste” que “só existem em sua forma invisível, carregadas e constantemente recompostas aqui, nesta região escondida e funda, maquinaria desejante a que chamamos subjetividade”¹⁶³. Foi a partir daí que alguns músicos piauienses também subjetivaram essa cidade e criaram a sua “Nortristeresina”. Ou seja, a triste, porém, bela cidade inventada por Torquato Neto foi ressignificada fazendo o “Norte” sair rumo ao “Sul” do Brasil, para mostrar alguns de seus valerosos artífices da canção.

Assim, a concepção artística desse espetáculo traz referência não só do famoso poeta piauiense, mas também as próprias influências que ele e seus amigos tropicalistas buscaram

¹⁶⁰ PESSOA, Laurenice França de Noronha. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina: 5 nov. 2015.

¹⁶¹ Francisco Medeiros (1949 – 2014) radialista e apresentador de TV, trabalhou na rádio *Difusora* e rádio *Pioneira* de Teresina, e entre as décadas de 1980 e 1990 apresentou o *Piauí TV* - 2ª Edição, da *TV Rádio Clube*.

¹⁶² Op. Cit.

¹⁶³ CASTELO BRANCO, Edwar de A. *A cidade dizível: história e memória em Tristeresina, a cidade subjetiva de Torquato Neto*. In: Textos de História. Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB; Vol. 14, No 1-2, 2006.p.172-173.

para desenvolver suas artes, a saber: os chamados escritores modernistas diretamente ligados *Semana de Arte Modernista de 1922* ou, daqueles que foram frutos desta.

O Manifesto Antropófago de 1928, foi a resposta do escritor Oswald de Andrade às questões levantadas durante a Semana de Arte Moderna de 1922. Para ele, [...] A civilização européia não deveria ser rejeitada, mas absorvida e superada. A antropofagia é o símbolo dessa tese: o europeu deve ser devorado, deglutido. [...]

Os tropicalistas utilizam o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade como proposta cultural e integrando, paralelamente, procedimentos de vanguarda. O simbólico da devoração é na verdade, utilizado como estratégia para alcançarem seu objetivo: uma revisão cultural em oposição às correntes nacionalistas e populistas¹⁶⁴.

Por isso, além de textos de Torquato Neto, se vê ainda na seleção dos textos feitos por Rubens Lima, Assis Davis e Viriato Campelo, os seguintes autores ditos modernistas: Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira. Fora esses, constavam ainda textos de outros escritores como Chacal, Jean Paul Sartre, além de músicas do cancioneiro popular do Piauí¹⁶⁵.

Esse festival durou ainda até 1977, porém com a saída de Emílio Terraza da coordenação do Setor de Arte, em 1975, esse perdeu um pouco a sua repercussão inicial. De forma que foram encontradas poucas referências relevantes sobre o mesmo durante posterior período pesquisado.

De todo modo, segundo informações dadas por Geraldo Brito, em 2013, em reportagem à Luana Sena na *revista Revestres*, a canção vencedora de 1975 foi *Brasiricão* de Pierre Baiano, a qual foi interpretada por Rubens Lima, agora sendo realizado, enfim, na própria sede da UFPI, em frente ao Setor de Artes. Já em 1976, o festival não ocorreu. Em sua última edição, também realizada na UFPI, em 1977, a própria canção de Geraldo ganhou, chamada *Canção do Fogo* composta em parceria com seu amigo Cruz Neto.

Porém, o movimento musical na universidade não se arrefeceu, pois, em 1979, outro festival organizado por estudantes se iniciara.

Como já foi dito não se está impondo uma assertiva de que esses foram os únicos festivais importantes ocorridos no período estudado, mas dizer que estes foram os mais citados por nossos entrevistados e, também, foram os que mais se revelaram na documentação hemerográfica pesquisada.

¹⁶⁴ Op. Cit. p.06

¹⁶⁵ *Ibidem*.

De todo modo, se registra aqui todos os festivais lembrados por nossos entrevistados ou que foram detectados em nossa pesquisa hemerográfica das décadas de 1970 e 1980 em Teresina: *Festival Universitário de Música Popular da FUFPI (1973-1977)*, *Festival Estudantil de Música Popular – FEMP (1979-1991)*; *Festival de Música do Parque Piauí – FESPAPI (1975-1984)*; *Festival da Música Popular Brasileira do Estado do Piauí – FMPBEPI (1980)*; *I Festival de Música Popular da Escola Técnica Federal do Piauí (1975)*; *I Festival Estudantil do Centro Colegial dos Estudantes do Piauí (1978)*; *Festival de Música Popular do Lourival Parente (1988)*; *Festival de Música do Buenos Aires – FEMBA (1981)*; *I Festival de Música Instrumental Piauiense - FEMIP (1982)*; *Festival de Música Popular do Bela Vista - FMPBEVI (1986)*; *Festival Musical do Bairro Vermelha (1988)*; *Festival Nordestino de Música Popular do Piauí - FENEMP (1988)*¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Cf. FESTIVAL de música do Parque Piauí tem inscrições. *Jornal da Manhã*. Teresina, p.6, 27 maio. 1981. FESTIVAL de música abre as inscrições. *O Dia*, Teresina, 02 de jul. de 1980. FESTAPI começa hoje à noite. *Jornal O Dia*, Teresina, p. 7, 11 jul. 1981 EM MAIO, *1º festival de música da Escola Técnica*. *O Estado*, Teresina, 24 de abril de 1975; BASTOS, Albuquerque. *Manifestações musicais do Piauí: contribuição à história da música*. 1990; CSU comemora terceiro aniversário com festival *Jornal O Dia*, Teresina, p. 5, 04 nov. 1981; ANIVERSÁRIO da FM será comemorado com um festival. *Jornal O Dia*, Teresina, p. 7, 11 jan. 1982; FESTIVAL prossegue no Bela Vista. *Jornal O Dia*, Teresina, p. 9, 05 dez. 1986; FESTIVAL musical na Vermelha. *Jornal O Dia*, Teresina, p. 2, 21 abr. 1988; JOVENS organizam festival. *Jornal O Dia*, Teresina, p. 7, 31 jul. 1988;

4 OS “CHEIROS DOS FESTIVAIS”: memórias e controvérsias sobre a produção musical dos artífices de Teresina

*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*

(Canção *Viola de arame farpado* de Geraldo Brito e Albert Piauí)

4.1 Geleias geradas: a partir dos festivais novas canções são inventadas

“Não estamos mais folclorizando o folclore”, assim declarou Torquato Neto em 1968, na única gravação que registra sua voz até hoje encontrada. Com apenas 23 anos de idade, o jovem poeta demonstra uma maturidade intelectual invejável ao explicar com uma fala mansa e tranquila, como se já estivesse na terceira dose de uma bebida alcoólica qualquer, o que pensava aquele grupo do qual ainda considerava fazendo parte¹⁶⁷. Apesar da serenidade de sua voz, seu discurso parece bem coerente e convicto do pensava sobre cultura e arte. Para ele, desfolclorizar o folclore, seria deixar de realizar uma arte puramente reprodutiva e passar a inventar novas possibilidades artísticas, mesclando elementos da tradição do samba “autêntico” com acordes dissonantes de guitarra ou pegar o “Bumba Meu Boi”, da tradição provinciana piauiense, e misturar com a “moderna” e cosmopolita musicalidade do “*iê iê iê*” do *rock* dos Beatles.

Nesse sentido, como já foi analisado, a multiplicidade de criações musicais e a produção de variados discursos sobre o que deveria ser uma “verdadeira música brasileira”, marcaram os debates sobre a canção popular no Brasil na segunda metade década de 1960, principalmente no eixo Rio-São Paulo. Todavia, essas ressonâncias musicais só seriam sentidas com maior intensidade no Piauí, e em particular, Teresina, por uma parcela de intérpretes e compositores, a partir dos primeiros anos da década de 1970.

¹⁶⁷ FILGUEIRAS, Mariana. *Encontrada gravação inédita com único registro de voz de Torquato Neto* - Jornal O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/musica/encontrada-gravacao-inedita-com-unico-registro-de-voz-de-torquato-neto-14069434>. Acesso em: 15 dez 2014. 6h59min.

O resultado dessas ressonâncias será lembrado aqui como uma espécie de “Geleias musicais”, ou seja, serão analisadas as musicalidades “geradas” em Teresina a partir das variadas vertentes estéticas que formaram a MPB, que por sua vez, tiveram nos festivais seus maiores divulgadores. A expressão tem uma ligação indireta com outra, da qual já se tratou anteriormente, chamada “Geleia Geral”, que tanto foi o nome da letra de música Torquato Neto, contida no disco *Tropicália*, como também foi o título da coluna publicada por ele no *Jornal Última Hora*, entre agosto de 1971 e março de 1972.

Inspirada nessa última expressão, em 1985, foi lançado o LP *Geleia Gerou – I Encontro de Compositores e Intérpretes do Piauí*, composto por canções autorais de piauienses. Apesar das várias vertentes sonoras contidas nesse LP, para o governo do Estado do Piauí, que organizou o mesmo, esse nome seria uma forma de dizer que os diferentes músicos participantes desse disco seriam “filhos” dos modos de fazer música do poeta piauiense. No entanto, nem todos os músicos que participantes desse disco aceitaram essa qualificação, pois criaram canções que, não necessariamente, foram inspiradas nas produções artísticas de Torquato Neto¹⁶⁸.

Dessa forma, portanto, quando se falar em “Geleia gerada” não estará se falando apenas dos artífices de Teresina que tiveram influências estéticas de Torquato ou da *Tropicália*, mas de outros destacados compositores que produziram canções autorais a partir dos festivais de música popular, sem necessariamente querer “copiar” os formatos musicais que formam a grande “concha de retalhos” da MPB. De outra forma, o que ocorreu foi que alguns músicos de Teresina buscaram os diferentes matizes musicais da MPB para criarem suas próprias e originais canções.

Assim, partindo dessas questões, alguns artistas de Teresina, optaram por seguirem as “orientações” tropicalistas, ou seja, optaram por não fazer uma música de simples “reprodução” ou que “resgatasse”¹⁶⁹ a cultura do folclore piauiense – como o *Bumba Meu Boi* –, ao contrário, desejavam ressignificar essa cultura para criar algo novo que misturasse e conectasse a musicalidade regional com outra que acontecia em âmbito global, e focada nas vivências urbanas.

No entanto, também é fato que alguns músicos piauienses que foram entrevistados, em maior ou menor grau, não tiveram essa influência direta da poética musical de Torquato Neto,

¹⁶⁸ Cf.: MEDEIROS, Op. Cit., p.101.

¹⁶⁹ Sobre a noção de resgate ver a parte final do livro a Feira dos mitos de Durval Muniz, intitulado a “Síndrome do resgate”. Nele o autor afirma que a ideia de “resgate” de uma tradição folclórica não passa de um mito, pois deseja o improvável: reconstruir o passado no presente tal como foi, como se a cultura fosse imutável. Cf.: ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920 – 1950)*. São Paulo: Intermeios. 2013. p.227.

seja porque só vieram conhecer a sua obra anos depois que já produziam suas próprias canções, seja porque optaram por não seguir essa linha sonora. Preferindo realizar uma produção musical mais ligada ao folclore, a uma tradição da canção popular comunitária, com o objetivo de transforma-las como representantes de uma identidade regional piauiense.

As versões memoriais serão assim uma das principais referências nesse momento da pesquisa, porém, tendo como norte aquilo que defende Verena Alberti, quando afirma que se deve sempre combater a ideia de que na História Oral são ouvidas apenas “versões” da história, como se essas fossem distanciadas da realidade. Ao contrário, as subjetividades captadas nas entrevistas devem explicar uma realidade e, nesse sentido, a própria “versão” se torna um fato que poder ser historicizado. Por isso se entende a história como “construção” de vários fragmentos documentais, que juntos formam uma síntese da realidade. Por esse ângulo, não se entende “construção” como algo desvinculado da realidade, como se fosse essa apenas uma “ficção”, em que tudo

[...] é possível, pois tudo são versões e “construções” do passado. Esse tipo de afirmativa é especialmente recorrente na história oral, terreno das diferentes versões e da subjetividade por excelência. Muitos não percebem, contudo, que a história oral tem o grande mérito de permitir que os fenômenos subjetivos se tornem inteligíveis – isto é, que se reconheça neles um estatuto tão concreto e capaz de incidir sobre a realidade quanto qualquer outro fato. Representações são tão reais quanto meios de transporte ou técnicas agrícolas, por exemplo. Quando um entrevistado nos deixa entrever determinadas representações características de sua geração, de sua formação, de sua comunidade etc., elas devem ser tomadas como fatos e não como “construções”, desprovidas de relação com a realidade. [...] ¹⁷⁰

No entanto, não se pode esquecer também daquilo que alerta Philippe Joutard, quando diz que para a História Oral, tudo que é dito – ou não dito – em uma entrevista é salutar, mas o historiador deve estar atento para aquilo que está sendo omitido de forma voluntária ou não, deve estar vigilante para as diferenças nas narrativas entre vários entrevistados para um mesmo acontecimento, além das lendas e dos mitos observados nessas narrativas, pois todas essas questões [...] “nos introduzem no cerne das representações da realidade que cada um de nós se faz e são evidência de que agimos muito mais em função dessas representações do real que do próprio real” ¹⁷¹.

¹⁷⁰ ALBERTI, Verena. *Ouvir contar*: textos em História Oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. p.09

¹⁷¹ JOUTARD, Philippe. Desafios à história oral do século XXI. ALBERTI, V., FERNANDES, TM., and FERREIRA, MM., orgs. *História oral*: desafios para o século XXI [online]. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000. p.34.

Serão analisados, então, a partir daqui alguns relatos de memória individuais de artistas que, ao longo de suas vidas, acumularam uma ampla produção musical, inclusive uma parte considerável desta feita para participar dos festivais de música popular de Teresina. Se verá que as produções desses artistas foram perpassadas por diferentes ressonâncias sonoras, sejam aquelas mais ligadas a uma musicalidade mais plural ou global, sejam aquelas que objetivam uma construção de uma “identidade” musical piauiense.



Figura 7: Apresentação em 1981 do *Grupo Candeia*, formado por Aurélio Melo, José Rodrigues, Paulo Aquino, Daniel, Vitorino, Nonato, Adalberto e Zezinho.

A imagem acima mostra o *Grupo Candeia* se apresentando no Teatro 4 de setembro, grupo que se propunha a construir uma música de “identidade” piauiense. Eles seguiam aquilo que, ainda nos anos 1920 e 1930, Mário de Andrade e Renato Almeida defendiam: a valorização de uma identidade musical brasileira, ou seja, queriam o resgate dos materiais folclóricos para mesclá-los com a sistemática música erudita europeia, para formar a chamada “brasilidade” e, por ser formada da mistura do local e do estrangeiro, se tornaria uma música universal¹⁷². Se para Mário de Andrade a ideia era fortalecer a “brasilidade”, para o *Grupo Candeia* o importante era fortalecer a “piauiensidade”. Como argumenta um dos principais fundadores do grupo.

¹⁷² MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Acordes na Cidade: Música popular em Teresina nos anos de 1980*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina. 2013, p 107.

[...] O *Grupo Candeia* tinha essa proposta de queríamos descobrir uma música que a gente pudesse chamar de música piauiense. Mas nós não chegamos a construir isso não. O *Grupo Candeia* durou uns oito anos e lá nós propomos isso aí e tentávamos compartilhar com os outros artistas, mas eu não sentia muito interesse nisso. Já depois, eu já bem mais, cheguei a fazer reuniões, convocar alguns artistas, a propor a fazer um trabalho de pesquisa em cima de alguns ritmos piauienses que estão por aí e que a gente passasse a fazer algumas composições nisso. Então eu comecei a trabalhar o ritmo aqui dessa região aqui do Médio Parnaíba, o *pagode de Amarante*, o *pagode de Regeneração*. Eu disse: “Vamos fazer, porque veja bem, Minas Gerais pintou com a música de Minas, *Clube da Esquina* etc., quem ouvia aquelas músicas sentia cheiro de Minas Gerais. Aquela coisa de música barroca, aquela voz de Milton Nascimento e tudo. A música do Rio todo mundo sabe no que que deu. O *Pessoal do Ceará* surgiu na época também com uma coisa diferente. A música de Pernambuco começou com o *Quinteto Violado* com aquele baião sofisticado de Luís Gonzaga, também começaram a fazer música em cima de *Maracatu*. Lá no Pantanal começaram a fazer Guarânia com Tetê Espindola. Então eu disse: “Por que diabo a gente não faz isso aqui também, coisas nós temos, então se é para fazer”¹⁷³.

As lembranças acima são de um dos fundadores do *Grupo Candeia*, o compositor, arranjador e maestro Raimundo Aurélio de Mello, o qual concedeu entrevista exclusiva para esse trabalho. Ele que nasceu em 1955, participou do grupo *Candeia* e *Ensaio Vocal*, entre outros, foi maestro do *Coral dos Vaqueiros de União*, no Piauí¹⁷⁴, e, hoje, é maestro da *Orquestra Sinfônica de Teresina*. Também participou ativamente dos festivais nessa época em Teresina e, até hoje, exerce grande influência no meio artístico, coordenando vários projetos musicais na capital e em outras cidades do Estado. Em seu relato, o músico afirma que a chamada *Era dos Festivais* e o *Pessoal do Ceará* marcaram, sim, a produção musical de Teresina, apesar de ele não ter, assim como a maioria de seus contemporâneos, acompanhado esses eventos à época¹⁷⁵. Sobre essas questões ele afirma:

¹⁷³ MELLO, Raimundo Aurélio de. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina: 29 abr. 2015. p.11.

¹⁷⁴ Na cidade de União/Piauí o vaqueiro tem uma representação muito forte, tanto que, em 1984, um grupo de vaqueiros criou no município a primeira Associação dos Vaqueiros do Brasil (AVAU), formada com o intuito de lutar pelos interesses dessa categoria. Foi a partir dela que se desenvolveu o que hoje é um dos grupos culturais mais emblemáticos do município, o Coral dos Vaqueiros de União. Organizado em 1987, é conhecido como o primeiro coral brasileiro do tipo. Conta com cerca de 40 membros, entre coralistas e sanfoneiros, e tem sido homenageado em diversas oportunidades, representando o Piauí dentro e fora de suas fronteiras, inclusive em cidades como Brasília e Fortaleza. Cf. CRUZ, M. S. *Políticas culturais no município de União - PI: a busca de uma identidade cultural (uma análise da gestão pública municipal entre os anos 2009 e 2012)*. In: *Pensando a gestão cultural: reflexões e práticas nos contextos regionais*. 01 ed. Brasília: Ministério da Cultura, 2014, p 98.

¹⁷⁵ Nome atribuído a vários cantores cearenses, do início da década 1970, que posteriormente passaram a ser representados, como se um grupo fechado fosse, como esse nome. Atribui-se a participação nesse grupo de vários artistas, serão citados apenas os que ficaram mais conhecidos, principalmente quando estes conseguiram gravar seus próprios LPs: Amelinha, Belchior, Cirino, Ednardo, Fagner, Petrucio Maia, Rodger e Tetty. Cf. CASTRO, Wagner José Silva de, *No tom da canção cearense: do rádio e TV, dos lares e bares na era dos festivais (1963 -1979)* UFC: Departamento de História, 2007.

[...] na época que eu comecei a compor a minha influência foi todinha do *Pessoal do Ceará*, eu fazia coisas assim tipo Ednardo, Belchior e depois a grande influência de Luiz Gonzaga que é uma coisa de família mesmo, meu pai tocava e tal, mas aquela coisa toda do Torquato Neto era uma coisa muito moderna para mim. O Torquato Neto influenciou muitas pessoas, mas tinha essa coisa de: “Ah, tinha que ser igual!” Era desse jeito que acontecia mesmo. Eu tive alguns problemas com algumas pessoas, não vou falar porque hoje nós somos muito amigos. Essas pessoas que me criticavam na época diziam assim: “Porra, o Aurélio é um cara muito atrasado, não conhece nem Torquato”. [...] ¹⁷⁶.

Esse relato é de extrema importância, pois deixa claro que a musicalidade da *Tropicália* e, em particular, a de Torquato Neto, teve influência entre alguns músicos de Teresina, porém, não de modo absoluto. O maestro afirma que achava Torquato Neto muito “moderno”, por isso recebeu mais as ressonâncias da música que vinha do Ceará, por meio de Ednardo e Belchior, além de Luiz Gonzaga, um dos principais representantes da música regional atribuída ao Nordeste.

A prova dessa influência seria um tipo de formato necessário que deveria existir na hora de compor uma canção, se quisesse realmente que esta ganhasse um festival. Segundo Aurélio Mello, permaneceu entre os músicos de Teresina um tipo de “cultura de festivais”, que não se resumia somente aos artistas daquela época, mas que era uma espécie de “regra informal” necessária até hoje, se algum artista quisesse ganhar esse tipo de competição. Tinha de ser um tipo de canção que tivesse o poder de transmitir alguma mensagem, seja ela política, social ou cultural. No caso, era fundamental uma música que focasse o contexto do Estado do Piauí, valorizando-o ou criticando-o. Conforme Aurélio Mello, a canção tinha que ter “cheiro de festival” e, segundo ele, um exemplo clássico, era o formato de composição feita por Geraldo Vandré, especialmente para os festivais da década de 1960:

[...] então quando você vai ao festival, você lembra de Tom Jobim, lembra de Gilberto Gil, lembra de Edu Lobo e principalmente de Geraldo Vandré porque o festival que o Geraldo Vandré participou, esse ficou na história de todo mundo, era uma música feia, porque aquela música realmente não tem muita coisa, mas era panfletária. Tinha apenas dois acordes. Mas só que naquela época tinha um significado. Você vivia um período negro da ditadura daí o cara chegar dentro de um festival e diz: “Vem vamos embora...” [canta a música], aquela coisa toda, tanto que virou um hino, e no dia seguinte, escondidos, lançaram o compacto com aquela música, mas depois o regime censurou. Então aquilo ficou na memória de todos os compositores. Vem àquela lembrança. Se vou fazer uma música de festival eu vou fazer para ganhar, então eu tenho que pensar em nível de Piauí, eu

¹⁷⁶ MELLO, Raimundo Aurélio de. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina: 29 abr. 2015. p.15.

vou fazer uma coisa assim que valorize o Piauí, que critique alguma coisa assim, aquela coisa que tenha cheiro de festival, é a influência¹⁷⁷.

A fala de Aurélio Mello deixa entender que “uma música de festival” teria que ser uma “música de protesto”, citando inclusive como exemplo desse tipo de canção que ganharia festival as composições de Geraldo Vandré¹⁷⁸. Entretanto, como já foi visto, a configuração histórica que proporcionou os festivais de Teresina foi diversa daquela que fez acontecer os festivais do eixo Rio-São Paulo e por isso mesmo as temáticas dos festivais de Teresina serão diferentes. Aqui se vê que os temas das canções estavam mais ligados às canções de amor, de valorização de uma possível “identidade cultural piauiense” e algumas crônicas sobre o cotidiano da cidade daquela época, pouco se via, portanto, canções panfletárias, que esboçasse uma crítica política mais contundente. Porém, um exemplo mais próximo de crítica social se observa na música que ficou entre as doze selecionadas, canções que fizeram parte do LP FMPBEPI, *A Volta do Jerico* de Antônio Gomes de Sousa, ou simplesmente Jurdam.

Ô meu Brasil
Estou fazendo careta
Ô meu Brasil
A coisa tá preta.

Eu vou deixar a gasolina prá fulano
Deixar óleo prá cicrano
E vou ficar com meu jumento
Que a gasolina está ficando muito rara
Além disso é muito cara
E não há diabo que aguente
No meu Jerico
Eu não ligo pra petróleo
Nem gasolina nem óleo
Tem importância pra mim
Eu vou voltar na cabine para o Rio
Só com um litro de milho
e um punhado de capim [...] ¹⁷⁹

Como se percebe, o tema principal da referida música fala de alguém que vai andar de jumento porque a gasolina está muito cara, ou seja, a crítica era muito mais ligada às questões econômicas, atrelada ao preço dos combustíveis naquele ano de 1980, momento em que a ditadura civil-militar já dava sinais que não mais conseguiria se sustentar por muito tempo.

¹⁷⁷ MELLO, Raimundo Aurélio de. Op. Cit. 2015. p.04-05.

¹⁷⁸ Como se viu na primeira parte desse estudo, o próprio Geraldo Vandré não aceita a categorização que afirma que ele fez “canções protestos”, como revelou em entrevista concedida ao jornalista Geneton Moraes Neto em 2010, da *Globo News*.

¹⁷⁹ JURDAM, *A Volta do Jerico*. FMPBEPI 80 ao vivo. São Paulo. TV Clube de Teresina, p1980.

Por outro lado, nas “canções engajadas” dos festivais televisivos, mesmo que de maneira subliminar, se observa um enfrentamento político mais forte de insatisfação, pelo menos até a imposição do AI-5, em 1968.

Nesse sentido, segundo Marcos Napolitano, a característica da “música de festival”, de modo geral, entre 1968 e 1972, não era sinônima da chamada “canção de protesto”, pois a MPB estaria mais interessada em valorizar os símbolos nacionais, sugerindo assim uma identidade musical brasileira. As canções daquela época deveriam exprimir em formas poéticas e musicais uma “identidade” mais com as classes populares e trabalhadoras, pois estas guardariam “a base dos valores culturais da nação brasileira a ser construída. Como os principais arautos deste projeto musical haviam sido formados em torno da *Bossa Nova*, a utopia modernizante também era parte constituinte da busca da consciência *nacional-popular* e não sua negação”¹⁸⁰.

Também se teve a oportunidade de conversar com outro intérprete e compositor que participou dos festivais piauienses, o músico Joaquim Antônio da Cruz Neto, ou simplesmente Cruz Neto, nascido em 1957, é compositor, intérprete e economista. Participou de vários festivais, no Piauí e fora do Estado. Em 1994, sua canção *Um Violeiro, Uma Viola, Um Luar* ficou em segundo lugar no *Festival Canta Nordeste*, promovido pela TV Globo, o qual reuniu compositores de toda a região. Ele foi um dos compositores mais destacados de sua geração.

Em sua fala, entre outras questões, ele afirma que sua geração foi mais influenciada pela musicalidade produzida pela MPB e suas diversas vertentes estilísticas. Ressalta, inclusive, que ele e seus contemporâneos não eram apenas ouvintes passivos que se subjugavam às influências musicais vindas de fora do Estado, ao contrário, debatiam a “música brasileira” e isso, em muito, contribuiu para o fomento da produção musical de Teresina, pois, a partir desses discursões é que os artistas piauienses ressignificavam essas músicas para assim produzir seus próprios trabalhos:

[...] eu sofri muita influência do Ivan Lins. Eu gostava muito do Ivan Lins. E tinha um detalhe: a minha geração de compositores, de músicos... Eu, Geraldo Brito, Laurenice, Viriato, Paulo Batista, George Mendes, nós discutíamos a música brasileira, nós ouvíamos os discos e íamos analisar as letras e discuti-las. Eu lembro quando o Caetano lançou um disco chamado *Araçá Azul*, que foi um disco completamente diferente, ele era um disco de letras loucas assim, de melodias completamente tronchas então nós discutíamos muito isso e uma das características que eu acho que serviu muito para enriquecer a nossa música na época foi exatamente essa

¹⁸⁰ NAPOLITANO, M. *Seguindo a Canção: ... Op. Cit.*, p. 170.

discussão em cima dos outros artistas, por exemplo, eu conheci dois artistas na época que o Geraldo Brito não conhecia, que era Milton Nascimento e Egberto Gismonti, então eu trouxe esses discos pra o Geraldo, eu disse: “Olha Geraldo você tem que ouvir esses caras e tal...” que o Geraldo era muito ligado a *Bossa Nova*. E eu disse: “Rapaz, você tem que ouvir esses caras e tal... principalmente Milton Nascimento”. Ai ele ouviu e adorou e a partir daí eles passaram a fazer parte de nossas vidas.¹⁸¹

A questão mais interessante levantada no relato acima é o fato de que havia entre os compositores estudados uma postura atuante de debater em Teresina – uma capital distante dos grandes centros de profusão musical –, o que estava sendo feito em nível de Brasil em relação à produção de MPB. Pode-se observar esse fato quando ele cita, por exemplo, a musicalidade de Egberto Gismonti¹⁸² e o disco *Araçá Azul* de Caetano Veloso¹⁸³.

É emblemático Cruz Neto se lembrar do referido disco de canções experimentais de Caetano Veloso de 1972, esse foi o primeiro disco depois da volta de Caetano do exílio em Londres, naquele mesmo ano, pois mostra que o grupo de Teresina que estava próximo a esse compositor estava disposto a produzir uma canção vanguardista. Esse disco de Caetano debatido pelos músicos citados acima, ao mesmo tempo, recebeu muitas críticas positivas e negativas por sua sonoridade experimentalista, que trazia canções repletas de ruídos e sons superpostos e acordes dissonantes, gravados somente por Caetano, sem a participação de outros músicos. Um disco de vanguarda, que pagou o preço de sua ousadia: foi um dos álbuns que mais sofreu devoluções na história da MPB. De todo modo, ele hoje é uma referência na música popular brasileira e acabou influenciando a música de vários compositores e intérpretes a partir de então¹⁸⁴.

O referido músico mostrou ainda muita proximidade, durante a entrevista, com as canções compostas por Ivan Lins¹⁸⁵ – o qual surgiu dos festivais universitários da *TV Tupi* –

¹⁸¹ NETO, Joaquim Antônio da Cruz. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina: 25 abr. 2015. p.05.

¹⁸² Compositor, arranjador, instrumentista, produtor musical. Foi aluno de Jacques Klein e Aurélio Silveira. Em 1968, viajou a Paris e teve como professores de análise e orquestração Nádja Boulanger e o compositor Jean Baralaque, um discípulo de Schoenberg e Webern. Transitou dos teclados (piano acústico, piano elétrico, sintetizador e órgão) aos violões de seis, oito, 10, 12 e 14 cordas, e realizou experimentações com vários tipos de tons e sons, utilizando flautas indígenas (ocarina e jacuú), kalimbas e sinos. Sua música aproxima as áreas erudita e popular. Acesso: <http://dicionariompb.com.br/egberto-gismonti/biografia>. 01.07.16, as 13h.

¹⁸³ Cf.: VELOSO, Caetano. *Araçá Azul*. Philips/CBD Phonogram. p.1973. 1 disco sonoro.

¹⁸⁴ Cf.: DIETRICH, P. *Araçá Azul: uma análise semiótica*, dissertação de Mestrado em Linguística. Universidade de São Paulo, USP, 2003.

¹⁸⁵ Iniciou sua carreira artística em 1968, participando do Festival Universitário da TV Tupi, com a música "Até o amanhecer" (c/ Waldemar Correia). No ano seguinte, sua canção "Madalena" (c/ Ronaldo Monteiro de Souza) obteve grande repercussão na interpretação de Elis Regina. Em 1970, classificou em 2º lugar no V Festival Internacional da Canção sua composição "O amor é o meu país" (c/ Ronaldo Monteiro de Souza). Fonte: <http://dicionariompb.com.br/ivan-lins/dados-artisticos>. Acessado em 10.06.16 as 14 h.

e, revelando também sua paixão pelas interpretações de Elis Regina¹⁸⁶, o qual teve a felicidade de conversar quando essa fez show em Teresina. Conta que chegou, juntamente com Geraldo Brito e Laurenice França, a mostrar uma canção sua e de Geraldo para a famosa cantora gaúcha.

Inclusive a própria Laurenice confirma esse encontro em sua entrevista, afirmando que este foi inesquecível. Quando se questionou quais eram as suas principais referências como intérprete – e na entrevista fala de forma incisiva – ela disse que foi

“Inegavelmente [Laurenice fala pausadamente] Elis Regina... ela para mim, ainda é, a maior cantora do Brasil... uma pessoa que eu me emociono muito, quando ela morreu eu passei muito tempo sem escutá-la, pois não conseguia [...] é uma cantora de uma voz e uma emoção muito forte [...] elas são professoras. Eu digo elas porque, a Gal Costa também a gente escuta... são professoras vocais e eu aprendi muito com elas, com as vozes delas... de você fazer igual, respirar igual, não no sentido de imitá-las, mas aprender com elas [...]”¹⁸⁷

Uma das mais atuantes intérpretes dos festivais de Teresina cita ainda Gal Costa, como uma representante, um exemplo de qualidade vocal. No entanto, é significativo se observar que Laurenice faz questão de afirmar que não queria copiar as cantoras de renome nacional, mas aprender com essas “professoras” as melhores técnicas vocais.

Ainda sobre esse assunto, se recorre nesse momento à produtiva entrevista com George Henrique de Araújo Mendes, conhecido como George Mendes, nascido em 1958, que foi também um atuante músico nos festivais de Teresina, principalmente na década de 1980, participando de grupos como *Calçada* e *Fruta Madura*, por exemplo. Participou também de shows como *Fruto da Terra* e *Sensatez*. Foi ele ainda que compôs a melodia que se juntou à letra de José Paulo Cunha¹⁸⁸ e, que fez nascer a canção *Quintal de Passarinhos*, a grande vencedora do festival FMPBEPI, em 1980. George Mendes, atualmente, é economista e publicitário, proprietário de uma agência de propaganda. Apesar de sua produtiva história na música piauiense, para alguns, ele é apenas conhecido como o “primo de Torquato Neto”, confessando até em nossa entrevista que se incomoda um pouco, apesar de toda admiração

¹⁸⁶ Considerada uma das mais destacadas intérpretes da MPB ficou imortalizada pela a emoção que que exprimia sua presença de palco, [1] sua voz e sua personalidade. Com os sucessos de Falso Brilhante e Transversal do Tempo, ela inovou os espetáculos musicais no país e era capaz de demonstrar emoções tão contrárias, como a melancolia e a felicidade, numa mesma apresentação ou numa mesma música.

¹⁸⁷ PESSOA, Laurenice França de Noronha. Op. Cit.

¹⁸⁸ Nasceu em 1951 no Rio de Janeiro, mas sendo filho de piauienses, viveu até a adolescência em Teresina. É Jornalista e poeta, trabalhou na TV Globo, jornal O Globo, Rádio Nacional e Jornal do Brasil, em Brasília. Atualmente é apresentador na TV Câmara e leciona na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Escreveu *Grande Enciclopédia Internacional de Piauiês* e *Perfume de resedá*, entre outros. <http://www.fac.unb.br/corpo-docente/197-paulo-jose-araujo-da-cunha>. Acesso dia 11.06.16. As 17h.

que tem pelo seu primo. Com essa ligação que sempre é feita, segundo ele, “sempre me exigem ser porta voz do Torquato morto, eu nunca gostei disso, mas constantemente eu sou levado a emitir algum tipo de opinião por conta desse parentesco”¹⁸⁹.

É fundamental se ressaltar que essa entrevista foi muito profícua, e poderia ter sido ainda melhor se ela tivesse sido feita conforme orienta os principais manuais de *História Oral* sobre a importância de se fazer entrevistas individuais para que os relatos de memória sejam descritos com mais espontaneidade e sem interferência ou discordância de terceiros. Isso porque inicialmente a presente entrevista seria apenas com George Mendes, porém, Durvalino Couto Filho¹⁹⁰, chegou no momento da entrevista e foi convidado pelo próprio George para também participar da mesma. Como Durvalino é também um dos artistas fundamentais para se analisar os festivais das décadas de 1970 e 1980 em Teresina, não se fez objeção. Infelizmente o historiador que trabalha com oralidade sempre estará sujeito a esse tipo de situação, que foge a qualquer tipo de planejamento possível. No entanto, o pesquisador não pode deixar, por isso, de aproveitar a oportunidade de entrevistar personagens que em sua avaliação são fundamentais para a pesquisa.

Sobre as possíveis ressonâncias musicais que alimentaram uma parcela da produção artística de Teresina, George Mendes afirma:

A minha geração é filha da *Tropicália* e da *Jovem Guarda*, nós somos muito pouco *Bossa Nova*, mas nós somos essencialmente *Tropicália* e somos *Jovem Guarda*. O que nós fazíamos e o que nós fazemos até hoje é muito mais reflexo, nós somos muito mais reflexos do que influenciadores, nós estamos na periferia da cultura brasileira, nós não somos o centro, então os festivais eram momentos de admiração para a gente, surgimento de grandes artistas, aliás, a música brasileira na sua essência até hoje respira festival, porque ela respira pelos pulmões do Caetano Veloso, do Gilberto Gil, do Milton Nascimento, do Chico Buarque, [...] a *Jovem Guarda* era o iê-iê-iê, então nós somos muito filhos disso, nós cantamos esses sentimentos da mesma forma como nós ouvimos e acho que essa contribuição nossa traz reflexos e bons reflexos em termo de influência pra hoje na medida em que a gente foi capaz de abrir o leque, a grande virtude ou a grande característica da nossa canção é que ela não é única, ela não é só um gênero, ela é uma mistura de ritmos, nós gostamos de misturar e isso tem muito a ver com o que o Piauí significa, com o que Teresina significa no contexto do nordeste

¹⁸⁹ Cf: COUTO FILHO, Durvalino e MENDES, George Henrique de Araújo. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina: 6 nov. 2015. p.14.

¹⁹⁰ Nasceu em 1953, em Teresina. É poeta, compositor, baterista, ator, redator publicitário e locutor, participou com Edmar Oliveira, Arnaldo Albuquerque e Carlos Galvão de vários experimentos artístico-jornalísticos, a partir dos anos de 1970. Nesse período compôs músicas com Geraldo Brito, Edivaldo Nascimento entre outros. Cf. BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina. 2013.

do Brasil, nós misturamos as coisas, nós temos essa ânsia natural espontânea de ressignificar as coisas [...] ¹⁹¹.

Se optou aqui colocar toda essa citação acima por se entender que essa é uma das partes mais importantes dessa entrevista. Nela, George Mendes quando questionado sobre as características da música popular brasileira produzida no Piauí, dá uma pausa, reflete e de maneira concatenada, elabora um raciocínio daquilo que, para ele, seria a principal característica não só de sua geração em Teresina, mas da maioria dos músicos que produzem canções autorais no Estado, qual seja: a música do Piauí se caracterizaria por ser uma “mistura”, ou seja, ter uma predileção para a “pluralidade rítmica”.

Essa mistura, segundo ele, seria principalmente por conta de sua geração ter tido muita influência da *Tropicália* – que, por exemplo, tinha proposta de misturar *Bumba-Meu-Boi* com o rock –, da *Jovem Guarda* – que misturava a rebeldia comportamental e sonora do *rock* com o lirismo da longa tradição da *canção romântica* no Brasil ¹⁹² –, e até um pouco da *Bossa Nova* – que misturava o *swing* do samba carioca com a sonoridade dos metais do *jazz*. Para ele, mais reverberamos o que recebemos do que o contrário, pois estávamos em um Estado periférico em termos de indústria cultural. Defende, por fim, que a música popular brasileira tem uma referência incontornável dos festivais, pois quando nos referimos a exemplos de músicos que representariam a qualidade da produção musical no Brasil nos referimos quase sempre aos artistas advindos da *era dos festivais*.

A fala de George Mendes, a qual é compartilhada por quase todos os músicos contemporâneos seus, nos fornece indícios para se pensar que a música produzida em Teresina, a partir dos festivais, seria “híbrida”, conforme o conceito de Nestor Garcia Canclini, próximo também daquilo que defende Stuart Hall ¹⁹³, sobre “hibridismo cultural”, segundo o qual nas últimas décadas as identidades individuais e culturais se tornaram fluidas e diversas, em que as sociedades se tornaram multiculturais, de modo que os membros dessas constroem

repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação, [...]; outros remodelam seus hábitos no tocante às ofertas comunicacionais de massas, outros adquirem alto nível educacional e enriquecem seu patrimônio tradicional com saberes e recursos estéticos de vários países; [...]. Estudar processos culturais, por isso, mais do que levar-nos a afirmar identidades

¹⁹¹ COUTO FILHO, Durvalino e MENDES, George Henrique de Araújo. Op. Cit. p.11.

¹⁹² SEVERIANO, Op. Cit. p. 202.

¹⁹³ *Ibidem*.

autossuficientes, serve para conhecer formas de situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações [...]”¹⁹⁴

Nessa perspectiva, os processos de hibridação ocorrem na medida em que diferentes práticas sociais particulares, existentes de maneira separada, se mesclam umas às outras para criar novas práticas. Assim, para ele, as artes de um grupo específico se desenvolvem na interação com outras artes vindas de fora, de modo que, por exemplo, “o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros”¹⁹⁵.

Essa observação de que a música popular do Piauí é caracterizada por mesclar estéticas musicais diversas é também vista em um texto de Ramsés Ramos, conhecido crítico musical dos anos de 1980, em Teresina. Ele defende que a partir dos anos de 1970, os músicos de Teresina criaram uma música que, por um lado, era inspirada na tradição folclórica, citando como exemplo os grupos *Varanda* e *Candeia* e, por outro, foi marcada por uma procura em fazer uma sonoridade mais universal, citando como exemplo Geraldo Brito e Cruz Neto.

Como exemplo disto temos vários grupos populares, como o Grupo Varanda, especialistas em xotes e baiões e o Grupo Candeia, também especialista nesses e outros ritmos populares.

Há que se ver que esses ritmos não são especialmente piauienses. Têm uma larga tradição nordestina. Transportados da península ibérica, outros de origem árabe e portuguesa, infiltraram-se no Piauí como em todo o Nordeste. As escalas conhecidas como nordestinas e que herdamos do Oriente (escalas de quarta aumentada e sétima diminuta) permeiam muitas composições.

Outra corrente se preocupa em mesclar nossa cultura com outras, universalizando assim nossa música e num processo de permuta cultural (antropologicamente falando) e surge assim o “samba-em-jazz” de Geraldo Brito, o “blues” de Magno Aurélio ou Cruz Neto, matizando nossa música com a expressão de outros povos ocidentais. [...] o artista piauiense faz de tudo, desde a bossa-nova ao baião¹⁹⁶.

Para fundamentar o que está sendo dito será analisada, a seguir, a canção *Quintal de Passarinhos*, foi composta por George Mendes em parceria com seu primo José Paulo Cunha e venceu o FMPBEPI, em 1980. Nesse festival, essa canção foi executada, porém, pelo Grupo *Varanda* – conhecido por ser um grupo de produção de musicalidade mais regional¹⁹⁷.

¹⁹⁴ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas* – estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: UNESP, 1998. p. XXIII – XXIX.

¹⁹⁵ CANCLINI, Nestor Garcia. Op. Cit. p. 348.

¹⁹⁶ RAMOS, Ramsés. Música Popular Piauiense. Revista Presença. Órgão da secretaria de cultura, desportos e turismo do Piauí, ano IV, nº 9 de outubro/dezembro 1983.

¹⁹⁷ GRUPO Varanda. Jornal da Manhã. Teresina, 4 out. 1981.

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 campo
 Era uma chuva na telha, era um prazer
 Uma centelha, um espanto
 Um bilheteiro, 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 o amor!
 Era um soluço abafado
 Um sonho cor do pecado
 Era uma dor! [...]

Naquele tempo era doce
 Era uma fruta sorrindo na minha mão
 Hoje é quintal esquecido
 Um passarinho ferido no coração [...] ¹⁹⁸.

A música tem ritmo lento e melodia melancólica, traz traços sonoros, assemelhando-se aos fados portugueses, com um conjunto harmônico bem elaborado, apresentando arranjos com fortes timbres de bandolins acompanhados por flautas.

Em relação ao texto musical, muito embora tenha uma poética que não identifica uma pessoa ou local específico, retrata uma realidade bem característica das cidades interioranas com seus grandes e frutíferos quintais cercados com talos de coco¹⁹⁹ e, de forma singela, aborda as reminiscências de alguém preso às lembranças e saudades de um tempo que não volta mais, um tempo de “sol”, “passarinho”, “fruta doce”, “prazer”, “bem querer”, “imaginação” e “amor”, porque àquele “tempo era doce” e, hoje, somente resta um “passarinho ferido no coração”.

Essa canção nos oferece alguns indicativos característicos do fazer musical de alguns artistas de Teresina participantes dos festivais de música popular. Uma música que não está

¹⁹⁸ Cf. Essa uma canção é a primeira faixa do LP FMPBEPi 80 ao vivo de 1980.

¹⁹⁹ Teresina, mesmo sendo capital do Estado, ainda trazia consigo essas características, que só na década de 1970 começa a sofrer um processo de modernização, em que moradores pobres residentes nas regiões centrais da cidade foram obrigados a se deslocar para a periferia, como é o exemplo dos moradores que tiveram que ir morar no loteamento Buenos Aires, por conta da construção da Avenida Miguel Rosa. (Cf. NASCIMENTO, 2007. p. 211).

totalmente presa aquele discurso que “inventou o Nordeste”, que defende uma “autêntica” música nordestina²⁰⁰ – como o Baião ou o Forró, só para ficar em dois exemplos –, visto que traz a sonoridade do fado, mas, que ao mesmo tempo, faz uma emocionada defesa nostálgica, quase bucólica, de um espaço e um passado de uma cidade qualquer do Nordeste, como é característico das músicas que valorizam as tradições da cultura popular.

Interessante notar que a referida música se aproxima das próprias características observadas na cidade de Teresina, pois segundo Edwar Castelo Branco, a capital do Estado do Piauí era composta por um binômio, que “por um lado era capital do estado, com todo o burburinho que essa condição impunha; por outro, era uma pacata cidade existindo preguiçosamente às margens dos rios Parnaíba e Poty”²⁰¹.

Percebe-se, com isso, que, já no início da década de 1970, existia um considerável número de artistas na cidade que estavam começando a querer produzir suas próprias canções. Durante toda a década de 1980, de modo geral, salvo as exceções – como, por exemplo, *Grupo Candeia e o Grupo Varanda*, dos quais Aurélio Mello participou, buscava uma sonoridade mais próxima da cultura popular comunitária –, a maior parte da produção musical dos músicos advindos dos festivais em Teresina no período procurava uma sonoridade que trabalhasse temas e ritmos mais universais e urbanos, numa proposta de vanguarda – assim como era na proposta inicial dos tropicalistas –, mesclando estes com temas que tinham maior proximidade enunciativa com aquilo que representasse “o regional”.

4.2 “A geleia pode tremer, mas não se entrega”: disputas narrativas sobre o *Projeto Torquato Neto*²⁰²

Serão analisados agora – à luz da memória de alguns músicos participantes dos festivais e de fontes hemerográficas da época – algumas questões relacionadas a uma proposta de política cultural apresentada pelo Estado no início da década de 1980 e os debates sobre o estatuto da música em Teresina. Se verá que nem sempre as propostas de políticas culturais estavam de acordo com aquilo que queriam os artistas objetos desse estudo. Entre as questões de políticas culturais no período estudado que foi bastante questionada por alguns músicos de

²⁰⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

²⁰¹ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Táticas caminhanças: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, nº 53, 2007. p. 183.

²⁰² A expressão entre aspas que nomina esse subtítulo foi retirada do texto do Manifesto “PAU BAÇU”, divulgado em 1981 por artistas de Teresina, o qual será analisado adiante.

Teresina e, sobre a qual se teve acesso a uma boa quantidade de fontes jornalísticas, foi à concepção conceitual do *Projeto Torquato Neto*, e suas primeiras ações gestoras, todas ocorridas no ano de 1981. Porém antes serão vistas algumas questões preliminares.

É importante ressaltar que os jornais que serão estudados aqui não serão analisados levando-se em conta toda a complexidade que envolve a metodologia da análise do discurso, pois esse não é o foco da presente pesquisa. Serão apropriadas, portanto, de algumas ferramentas metodológicas utilizadas pelos estudos históricos para a análise de periódicos. E, desse modo, se deve lembrar aquilo que Maria Helena Capelato e Maria Ligia Prado orientam:

A escolha de um jornal como objeto de estudo justifica-se por entender-se a imprensa fundamentalmente como instrumento de manipulação de interesses e de intervenção na vida social; nega-se, pois, aqui, aquelas perspectivas que a tomam como mero "veículo de informações", transmissor imparcial e neutro dos acontecimentos, nível isolado da realidade político-social na qual se insere²⁰³.

Ou seja, se procurará analisar algumas matérias jornalísticas escritas pelos artistas que são objetos do presente estudo não como verdades factuais, isentas de pertencimentos, mais ao contrário, se tentará observá-las como manifestações subjetivas suscetíveis a paixões e a ressentimentos, que geraram no meio artístico várias tensões e controvérsias.

Esses escritos jornalísticos servirão muito mais como ferramentas para se analisar as memórias desses artistas do que o contrário, porém, não se deixará de ponderar sobre as intencionalidades dos temas propostos nas referidas matérias e de que maneira esse tema foi representado, já que “a ênfase em certos temas, a linguagem e a natureza do conteúdo tampouco se dissociam do público que o jornal ou revista pretende atingir”²⁰⁴.

²⁰³ CAPELATO, Maria Helena, PRADO, Maria Ligia. *Apud* DE LUCA, T. R. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo; Contexto, 2005. p. 111-153. p.118

²⁰⁴ DE LUCA, T. R. Op. Cit. p. 140.

Nessa perspectiva, a matéria do *Jornal O Dia*, de 17 de dezembro de 1981, intitulada “Campo de trabalho é ruim para músicos”, reclamava das condições de trabalho dos músicos que trabalhavam em Teresina nesse período. Informava que a média de salário era de Cr\$ 25 mil, para os cantores que trabalhavam nos bares à noite cantando música *cover* – o que para a reportagem era um valor muito baixo. Informava ainda que, naquele momento, os donos de bares começavam a trocar a música ao vivo pelo som mecânico, porque, segundo eles, era financeiramente mais barato. A consequência disso era que os músicos de Teresina estavam cada vez mais com dificuldades de conseguir trabalho na noite. Outra questão relevante para nós nessa reportagem é a informação de que naquele momento existiam treze casas noturnas com pequenos palcos para a música ao vivo, e dessas, apenas oito mantinham uma frequência diária de apresentação de cantores para entreter suas clientelas²⁰⁵.

Conforme reportagem acima, percebe-se que na capital piauiense viver de música no início da década de 1980 não era tarefa fácil para os cantores e grupos que apresentavam shows de música *cover*. Se era difícil para os empreendedores, dificuldade maior era sentida pelos músicos que tinham uma proposta de fazer música autoral. Dessa forma, se observa que o poder público, principalmente em relação ao governo do Estado do Piauí, teve papel relevante para viabilizar a produção e a divulgação dos artistas que foram revelados nos festivais da década de 1970, em Teresina, como se analisou anteriormente em relação ao FMPBEPI.

Com essa perspectiva, no dia 10 de julho, na galeria de arte do teatro *4 de setembro*, em 1981, foi criado o *projeto Torquato Neto*, por meio da Fundação Cultural do Piauí, gerenciada por Wilson Brandão²⁰⁶, na vigência do governo do Estado de Lucídio Portela²⁰⁷. Foi um acontecimento fartamente noticiado pela imprensa da época, principalmente através de matérias notadamente encomendadas pelo governo estadual, dado o tom elogioso da mesma. Noticiavam que no lançamento acontecera uma exposição com as obras e a história de Torquato Neto e apresentação de coral²⁰⁸. Já em outra matéria, mais específica, mas ainda em tom bastante elogioso, argumenta-se que os jovens músicos da capital têm garra e que o

²⁰⁵ CAMPO de trabalho é ruim para músicos. *Jornal O Dia*, de 17 de dezembro de 1981.

²⁰⁶ Wilson de Andrade Brandão (1922 - 2001) foi advogado, foi membro da Academia Piauiense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico do Piauí. Publicou diversas obras relacionadas ao estudo do Direito e a história do Piauí, tais como *História do poder legislativo na província do Piauí* (1997) e *História da Independência no Piauí* (1973).

²⁰⁷ Lucídio Portella (1922 – 2015) médico, foi o último governador eleito pelo voto indireto em 1978, pelo ARENA. Ficou no cargo até 1983. Em 1991 foi eleito senador, encerrando o mandato em 1999. Era irmão do também ex-governador Petrônio Portella Nunes.

²⁰⁸ Ver as seguintes matérias: HOJE, Abertura do “Torquato Neto”. *Jornal O Estado*, 10 de julho de 1981; SECRETÁRIO abre projeto Torquato Neto. *Jornal O Dia*, 12/13 de julho de 1981; PROJETO Torquato Neto começa hoje. *Jornal O Dia*, 10 de julho de 1981;

governo está ajudando muito com políticas culturais mais atuantes, porém, termina dizendo que a culpa pela falta de um maior sucesso dos artistas locais seria por conta do público de Teresina que deveria se fazer mais presente aos espetáculos musicais. Isso contrasta claramente com o que falou anteriormente Geraldo Brito, quando disse que o público apoiava os artistas locais muito mais do que apoiam hoje²⁰⁹.

Em relação a obra de Torquato Neto e a apropriação desta pelos poderes municipais e estaduais em suas ações governamentais na área da cultura na cidade de Teresina, Hermano Medeiro afirma:

O Estado era o principal viabilizador das produções de boa parte desses artistas, via órgãos culturais, como, por exemplo, a Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Estado do Piauí. Por meio deste órgão público alguns artistas conseguiram desenvolver seus trabalhos e ocupar os espaços da cidade através de projetos culturais subsidiados por esta instituição. O exemplo mais marcante que encontramos nas nossas pesquisas sobre esse envolvimento entre o Estado e a música popular urbana teresinense foi a criação do Projeto Torquato Neto²¹⁰.

Percebe-se que nesse período a música autoral dos artistas de Teresina para se viabilizar, estava muito atrelada aos subsídios do Estado e esse, por sua vez, procurava de preferência apoiar manifestações artísticas que “resgatassem” o folclore local, para se construir assim uma “identidade cultural” própria. Seguindo as orientações do regime militar instaurado no Brasil, que procurava fortalecer uma “identidade nacional”, esse tipo de política cultural começou a ser mais intensamente fomentada no Piauí como uma forma de valorizar a “cultura piauiense” e, fortalecendo assim as imagens de grupos ou personalidades políticas piauienses. Nesse sentido, Cláudia Fontineles estudando os governos de Alberto Silva (1971-1975 e 1987-1991), mostra que no Piauí, muitas das ações desse governante serviram para edificar sua própria imagem: de grande empreendedor e fomentador da autoestima do piauiense²¹¹. Tanto que nas lembranças de Geraldo Brito não passa despercebido quem foi o responsável pela reforma do teatro 4 de setembro:

[...] a gente foi fazer música, depois de certo tempo é que começamos a perceber que fomos uma geração que começamos a fazer e ir para o palco, fazer um show e mostrar. Principalmente a partir de 1975 quando o teatro 4 de Setembro reinaugurou, já que até 72 o teatro só era usado para passar

²⁰⁹ NOSSOS Jovens. *Jornal da Manhã*, Teresina, domingo, 12 julho, 1981;

²¹⁰ Cf. MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Acordes na Cidade: Música popular em Teresina nos anos de 1980*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina. 2013. p.55.

²¹¹ Cf. FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. Op. Cit. 2009.

filmes, cinema... aí em 72 o Alberto Silva começou a fazer essa reforma e entregou o teatro em 75. Aí começou... no momento justamente que estava essa efervescência, todo mundo fazendo suas músicas, o teatro veio a calhar. [...] ²¹².

A partir daí o referido teatro passou a ser o local preferido das manifestações musicais de Teresina, tornando-se o palco principal dos artistas advindo dos festivais e, por isso, dali em diante, seria também espaço de shows, protestos e lançamento de projetos artísticos. Desse modo, esse será o espaço de anúncio dos selecionados para o Projeto Torquato Neto, que entre outras coisas, objetivava:

[...] promover a estimular a criatividade, o desenvolvimento, o estudo, a documentação, pesquisa, a preservação difusão da música feita pelos artistas piauienses.

[...] Quatro grupos musicais especialmente selecionados se apresentarão no Projeto Torquato Neto. Candeia, com Cantorias. Laurenice França, com Lances. Varanda, com Canto do Retiro. E George Mendes, com Sensatez. O trajeto dos grupos assinalados será apresentações em Teresina, Floriano, Picos, Parnaíba, Fortaleza e São Luís, começando aqui no dia 6 deste mês e encerrando-se em São Luís no dia 12 de dezembro. As apresentações serão sempre no horário das 18 horas e 30 minutos, com duração de uma ou uma hora e meia no máximo. Todos os grupos serão devidamente pagos pelos shows que realizarem, pois, umas das propostas do secretário Wilson de Andrade Brandão é torna-los profissionais em seu campo de atuação. ²¹³

Como se vê, o referido projeto contemplou apenas quatro grupos musicais e seus referidos shows, todos com propostas de música autoral, assim como também todos participaram do festival FMPBEPI ocorrido um ano antes. A proposta era excursionar não só dentro do Estado, mas também em São Luís/MA e Fortaleza/CE. Porém, se verifica que a referida proposta tinha uma política de ação cultural ainda muito modesta, dado o limitado número de músicos selecionados, desproporcional a grande quantidade de artífices da canção existentes em todo o Estado.

Essa desigualdade entre músicos selecionados e o quadro de artistas existentes com seus trabalhos autorais em Teresina dará margem a descontentamentos e críticas aos gestores responsáveis pelo projeto, e tensão e debate acalorados entre os próprios artistas. Exemplo evidente dessa tensão pode ser lido em outra parte dessa matéria mostrada acima: “o Projeto Torquato Neto já se apresenta com força total basta que lembremos a ampla divulgação que lhe foi feita através de um grupo artístico da terra, chamado de Heliotropismo Cultural”²¹⁴. Na

²¹² BRITO, Geraldo Carvalho de. Op. Cit. 2013. p.02a.

²¹³ PROJETO Torquato. *Jornal da Manhã*, Teresina, domingo, 04 outubro de 1981.

²¹⁴ *Ibidem*.

realidade, há certa ironia nesse trecho da reportagem, pois essa “ampla divulgação” feita pelo citado grupo, não foi propriamente para elogiar o projeto, mas para fazer duras críticas a concepção e organização do mesmo.

O estopim para o início dos embates aconteceu com a desclassificação de Geraldo Brito – por consequência de Durvalino Filho, que era baterista de Geraldo –, em favor da classificação de George Mendes – primo de Torquato Neto –, e do *Grupo Candeia* – que fazia um som mais ligado à musicalidade das tradições folclóricas da região²¹⁵.

A consequência disso é que durante quase dois meses foi travado interessante debate realizado por meio de artigos publicados nos principais jornais da época, sobre aquilo que seria a “verdadeira música piauiense”, discutindo ainda se essa música realmente seria capaz de ser definida, ou seja, se seria possível definir qual “musicalidade piauiense” deveria ser de fato valorizada.

A primeira matéria nesse sentido a ser vinculada foi, na realidade, um manifesto chamado *PAU BAÇU*, publicada no dia 06 de agosto de 1981 no *Jornal da Manhã*. Era um texto bem irônico, cheio de metáforas, analogias e mensagens cifradas, assinado por um movimento autodenominado *Heliotropismo Positivo*²¹⁶, dele faziam parte o músico e publicitário Durvalino Filho, o ator e médico Viriato Campelo, o teatrólogo e agrônomo Pierre Baiano. Dado seu simbolismo e sua representação na arte produzida em Teresina, naquele momento, será colocado *ipsis litteris*, a seguir, o referido manifesto, para que se possa analisá-lo melhor:

VIVA A VIDA!

O Brasil há tempos sofre de necrofilia cultural. ELES querem a morte do autor e da obra, em troca da mercantilização do mito.

VIVA A VIDA! Abaixo a necrofilia cultural. Questão de ordem e de avanço. MANIFESTO PAU BAÇU.

IMPrensa E CRÍTICA:

DAS RAMIFICAÇÕES DA POLÊMICA

Existem plantas que crescem apenas num sentido – para cima. Isto é, através de seus brotos TERMINAIS. Mas crescem, crescem muito. Outras crescem em vários sentidos, utilizando-se também de seus brotos LATERAIS.

Normalmente, o broto TERMINAL cresce mais e verticalmente que os brotos LATERAIS, mas estes últimos são mais numerosos e proliferativos, atingindo proporções tais, que tendem a sufocar o broto TERMINAL.

Difícilmente conseguem.

²¹⁵ GRUPO CANDEIA. *Jornal da Manhã*, Teresina, domingo, 04 outubro, 1981.

²¹⁶ É uma terminologia própria da biologia relacionada ao crescimento das plantas em direção ao sol, quando esse movimento é inverso fala-se de heliotropismo negativo. <http://www.jardimdeflores.com.br/CURIOSIDADES/A38plantasemove.htm>. Acessado em 10.06.2016.

Outras bem mais perigosas são as PARASITAS, simbióticas e saprófitas – eternamente nessa: conseguem tirar apenas parte da seiva da planta-presença. Mas dançam mais sedo.

Quem não sabe chupar, morre seco.

AGROINDÚSTRIA E O RIO:

A RETOMADA DAS PEDRAS DA RIQUEZA

Temos solos bastante razoáveis. um dos maiores lençóis freáticos do mundo (Poço Violetto, próximo ao município de Cristino Castro; vazão de 940 mil litros/horas, em 1974). Os imensos vales do Parnaíba, Poty, Gurguéia, Corrente, Paraim, etc. (p. 25) As lagoas do Buriti e Parnaguá. Um dos mais premiados plantéis de gado Gir do Brasil (Fazenda Miridã, município de Parnaguá). O níquel de São João, jazidas, etc.

A nova história do velho homem do Piauí, há 25 mil anos contribuindo TAMBÉM para o povoamento da América. Estudos e pesquisas realizados, concluídos OU NÃO – estudos caríssimos. Mão-de-obra, inclusive especializada, farta e barata. Órgãos assistenciais, créditos aberto, escrachado.

Por que não vai?

Enquanto a carne bovina se esvai pelas fronteiras, sabemos que é da fusão de todas as colonizações que pode sair a sonhada e não acionada redenção econômica e cultural do homem da região, redimido dos preconceitos e ócio (ódio) dos ancestrais.

O BISCOITO FINO ESTÁ PRONTO. Resta saber: quem vai comê-lo? Um olho na mão e mil idéias na cabeça. A diferença entre DEUS e o DIABO: Deus faz o BEM; o Diabo faz o MAL e o BEM. Anotar: TUDO ou NADA na Terra do Sol.

A Usina de Aproveitamento Integral do Babaçu tem que ser nossa. Help me if you can, Estado de São Paulo – o único da Federação capaz de propor a retirada do Piauí do ATRASO TOTAL, estágio que não se desliga – visceral e inimigo. Pela chegada irreversível do Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo ao Piauí, instalando o Pólo Carboquímico no Distrito Industrial de Teresina, alternativa e redenção. Com todas as riquezas decorrentes e, quem sabe, mais trabalho para nossos artistas, redimidos do ócio-ofício da noite.

Exploração racional e perspectiva. O Cinturão Verde, alimento e trabalho contra a horta de fundo de quintal. Basta com as soluções paliativas e a má utilização dos “media”.

Ir aonda está o gosto bom. Localizar: os vales e, principalmente, as NASCENTES do Parnaíba, excluídos do Projeto de Desenvolvimento Rural Integrado do Vale do Parnaíba, com cem milhões de dólares do Banco Mundial – MISÉRIA A FUNDO PERDIDO.

Pelo futuro: o “Velho Monge” e o São Francisco dão-se as mãos um dia. NÃO EXISTEM CARRANCAS SORRIDENTES.

ARTES EM GERAL:

A GELÉIA PODE TREMER, MAS NÃO SE ENTREGA

Pela valorização imediata do artista piauiense, enfim libertado dos inúteis Olimpos 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 do Theatro 4 de Setembro.
Ação e trovada. Chapada do Corisco. Manifesto PAU-BAÇU²¹⁷.

Logo na introdução do manifesto, os autores dizem que a cultura brasileira há muito tempo vive apenas para adorar os mortos – para ser específico, os artistas mortos –, principalmente aqueles que se tornaram mitos – como, por exemplo, Torquato Neto, que dava nome ao projeto cultural.

Nessa perspectiva, eles, de forma análoga, começam a falar do desenvolvimento das plantas. Na biologia, a descrição do desenvolvimento dos brotos se dá de duas formas: “broto terminal” – é aquele que deu origem a tudo e, encontram-se na ponta do caule das plantas e geralmente se desenvolvem verticalmente – e, os “brotos laterais” – tentam sufocar o broto terminal, mas não conseguem, são encontrados ao longo do caule e formam os ramos, flores e folhas. Fala, por fim, das plantas “parasitas”, perigosas, vivem apenas de sugar a seiva de outras plantas.

Por analogia, pode-se dizer que eles quisessem dizer que o poeta Torquato Neto seria uma planta de “broto terminal” – por ter sido um dos artistas piauienses mais destacados da geração que antecedeu aquela dos autores da coluna e, que na visão deles, deu origem a toda renovação pela qual passava as artes piauienses naquele momento e que por isso foi aquele que melhor conseguiu “crescer” “mostrar verticalmente” sua arte para o Brasil. Os artistas teresinenses que lhe sucederam, que traziam uma nova proposta artística, em muito inspirada na arte de Torquato, mas não uma “cópia” dessa, constituíram uma planta com vários ramos com diferentes artistas, formadas por “brotos laterais” e os artistas que não produziam nada de novo, que seriam apenas “cópias”, “sugadores” ou “parasitas” da arte e do mito de Torquato.

O texto segue fazendo uma crítica àqueles que não valorizavam as riquezas econômicas e culturais do Piauí, já que nesse Estado tem bons solos para plantio, grandes lençóis freáticos, jazidas de minérios, as descobertas arqueológicas da Serra da Capivara, mão-de-obra “especializada, farta e barata”. E com isso questiona: o que está faltando para o Piauí se destacar mais, se somos um Estado formado por pessoas que tem um grande potencial de ideia? Defendem ainda que o Piauí precisa se desenvolver para dar mais oportunidades de trabalho para os artistas locais.

²¹⁷ MANIFESTO Pau Baçu. *Jornal da Manhã*, Teresina, 06 ago.1981.

Interessante ainda notar, que eles atribuem certo grau de “atraso” ao Piauí, por falta de mais “informação” do que acontecia no restante do mundo e, que esta tinha chegado, principalmente, por meio da TV – no caso, da *TV Globo*, que só chegou aqui em 1972, como foi já destacamos.

Por fim, o texto termina exigindo que o Teatro *4 de Setembro* esteja mais aberto para quem produz artes e que esses sejam mais valorizados e libertos dos saberes “canonizados”, e igualmente livres de terem que fazer uma arte de que valorize as “raízes culturais”, pois essas, muito ligadas a tradição, impedem a criação de uma arte de vanguarda que poderia “curar” o Piauí da “necrofilia cultural”.

Dessa forma, a grande utopia desse movimento chamado *Heliotropismo Positivo*, que buscava buscando inspiração na biologia, era protestar e indicar caminhos para fazer o Piauí sair do “atraso” em que se encontrava e, questionava o que estava faltando ao Estado para, enfim, fazer crescer suas “plantas” socioeconômicas e artísticas em direção à luz, em direção ao “Sol do desenvolvimento”. Essa era, de modo geral, a mensagem do *Manifesto Pau Baçu*.

Sobre o referido manifesto pode-se conferir abaixo o relato do teatrólogo Ací Campelo²¹⁸:

[...] Naquele ano as artistas de música entraram numa guerra contra os órgãos culturais do Estado, e lançaram um manifesto chamado de Pau Baçu ou Movimento Heliotropista, que pouca gente sabia o que era ou o que significava. O movimento ganhou as ruas com faixas, figurinos exóticos, caras pintadas e entrevistas em jornais. Muita gente de teatro se juntou ao pessoal de música e o manifesto foi lançado no Teatro 4 de Setembro quando se apresentava um espetáculo chamado "O Sangue Pagão Volta", de Artur Rimbaud. Nada mais apropriado. O manifesto lido no palco baixava o cacete na política de cultura desenvolvida pelo governo do Estado²¹⁹.

No relato acima o teatrólogo mostra, apesar de em 1981 o Brasil ainda viver sob o olhar da ditadura, esta já dava sinais de arrefecimento, tolerando ações políticas e culturais mais ousadas, que os artistas saíram às ruas com faixas e cartazes. Tendo havido inclusive um protesto no cemitério São José, em Teresina, junto ao túmulo de Torquato Neto, que tinha morrido há 9 anos. Na manifestação os artistas exibiam uma faixa com os dizeres escrito em letras garrafais: “ACORDA POETA! ELES ESTÃO SURDOS!”.

²¹⁸ Dramaturgo, Francisco Ací Gomes Campelo nasceu em 1955, é formado em Artes Cênicas pela UFPI, escreveu o livro *História do Teatro Piauiense*. Participa da cena cultura piauiense, desde a década de 1970.

²¹⁹ CAMPELO, Ací. *Tempo de contar* - Uma ruma de bosta. <http://acicampelo.blogspot.com.br/2015/01/tempo-de-contar-uma-ruma-de-bosta.html>. Acesso 11.06.16. 14h.



Figura 8: Protesto em frente ao túmulo de Torquato Neto em 1981. A imagem mostra, no sentido horário, Pierre Baiano e Durvalino Filho (segurando a faixa). Embaixo estão: Viriato Campelo, Fred Maia, Geraldo Brito, Edmar Oliveira e a frente Antônio Quaresma.

A referida frase era uma forma de mostrar, entre outras coisas, que esses artistas não estavam satisfeitos com os rumos das políticas culturais governamentais, as quais se apropriavam do nome de Torquato Neto, porém o governo estava “surdo” ou simplesmente não queria ouvir o que o poeta queria dizer por meio de sua obra. Queriam enfatizar que as concepções dos gestores da cultura sobre o que seria arte estavam em desacordo com o que propunha Torquato Neto.

Na entrevista concedida por Cruz Neto ele confirma a ocorrência desse movimento. Afirma que a crítica de fato era porque a fundação queria criar um movimento de valorização de uma “música de raiz”, e Geraldo Brito e ele, não tinham a preocupação de fazer esse tipo de música. Segundo ele, na época o diretor do teatro Luiz dos Santos – que por si só já era muito criticado pelo fato de ser tenente pertencente à banda de música da polícia militar e, isso significaria uma intromissão direta da ditadura no ambiente teatral – tentou restringir algumas manifestações artísticas que acontecerem no local. Por fim, lembra que apesar da boa intenção do movimento, escreveu na época um artigo que dizia: “era preciso não apenas criar um movimento para tentar abrir a porta do teatro, mas era importante que se criasse um movimento que perdurasse por mais tempo”²²⁰.

A maioria das matérias vinculadas apontam que a principal motivação do manifesto foi mesmo à desclassificação de Geraldo Brito do *Projeto Torquato Neto*. Mas para além

²²⁰ NETO, Joaquim Antônio da Cruz. Op. Cit. 2015.p.21-22.

disso, ressaltam que a importância do manifesto reside no fato dele defender, de forma enfática, o desenvolvimento socioeconômico e das artes do Piauí.

Desse movimento não participavam apenas artistas da área da música, mas também do teatro, cinema e artes plásticas, todos cansados de ouvir falar que o Piauí é o “fim do mundo” e que aquilo que já teve não tem mais.

Outro artigo da época que defende que os artistas participantes do manifesto foram felizes na redação, pois, além de tudo, segundo ele, o documento apontava soluções práticas. Baseado em alguns dados, para o desenvolvimento do Piauí, afirma ainda que no Estado o original virou fotocópia pelo desuso e, que, por isso – repete a frase do manifesto e finaliza avisando –, a “geleia pode tremer mais não se entrega”²²¹. Outra matéria repete que alguns candidatos estavam fazendo duras acusações ao corpo de jurados e a organização, e, que, por isso, estavam ameaçando sair do projeto. Porém, termina pedindo que as diferenças devam ser deixadas de lado porque a ideia do projeto deveria estar acima das diferenças²²².

No entanto, a maior polêmica mesmo aconteceu depois que alguém usando um pseudônimo “Leonardo Post”, escreveu no dia 30 de agosto, na coluna *Folha da Mãe Ana* do jornal *O DIA*, assinada pelo jornalista Deusdeth Nunes²²³, uma ácida carta a José Paulo Cunha, na qual o acusava de ter influenciado a decisão do júri com suas publicações no *Jornal do Brasil*, em favor de seu primo e concorrente na seleção George Mendes. Foi nessa matéria que foi publicada a fotografia que foi mostrada acima com vários artistas protestando no túmulo de Torquato Neto.

[...] Quem faz mais, responde ligeiro, George teu primo ou Geraldo Brito? Pois não é que deram a quarta vaga do projeto Torquato Neto (que você tanto elogiou através da Folha da Manhã, mesmo sabendo que sua opinião de correspondente do Jornal do Brasil e concorrendo ao mesmo ia pesar na cabeça dos incompetentes jurados) ao teu primo George. Sabe por que? Porque a banda do Geraldo é muito pesada, irrita. O jurado Rizo foi quem disse. Também ele já era contra a guitarra desde que produzia os festivais da Record.

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 tomara o nome em vão para o projeto (que poderia muito bem se chamar Wilson Brandão) era muito mais honesto.

Dado tamanho preconceito e radicalismo (ao ponto do jurado Joel Silva – escute o programa dele na Pioneira, as 10 horas diariamente e ouça o bom gosto – ter dito que estavam sendo orientados a votarem nos grupos mais

²²¹ MIRAMAR, João. A quem interessar possa. *Jornal da Manhã*, Teresina, 06 de agosto de 1981.

²²² PROJETO TORQUATO. *Jornal da Manhã*, Teresina, 28 agosto 1981.

²²³ Nasceu no Ceará, mas desde a década de 1960 mora em Teresina. Nessa época começo a escrever crônicas, principalmente, sobre futebol nos jornais da cidade, como a famosa coluna *Um Prego na Chuteira*. Foi vereador em dois mandatos. Escreveu cerca de 12 livros sobre futebol e costumes piauienses. <http://180graus.com/blog-literario/antologia-do-netto-apresenta-deusdeth-nunes-o-garrincha-410580.html>. Acesso 12.06.16 as 16h.

folclóricos (sic) – Torquato era totalmente contra a folclorização. Vocês, além de manterem o Estado pobre, ainda querem atrasar sua cultura? Se o jazz continuasse em Nova Orleans, tocado a corneta, jamais seria uma música universal como hoje [...]”²²⁴

Em texto também bastante irônico, o autor levanta a suspeita, de forma enfática, que George Mendes – e por tabela, Paulo José Cunha, que compunha músicas com seu primo –, foi favorecido como sua classificação na quarta vaga dos músicos selecionados pelo projeto, em detrimento de Geraldo Brito, acusado por Marcos Riso²²⁵ – membro do júri tido como bem qualificado por ter ajudado a organizar alguns festivais da *Record* na década de 1960 –, de ter uma banda de “som muito pesado e irritante”.

Leonardo Post provoca e ataca, tal como Torquato Neto, aqueles que insistem em continuar “folclorizando o folclore”, como, segundo ele, defendiam o *Grupo Candeia*, George Mendes e a própria organização do projeto. Ou seja, acusava os organizadores de valorizar as tradições da cultura popular em lugar de dar oportunidade aos compositores de Teresina que estavam mais alinhados a realizar uma música mais “moderna”, urbana, conectada com aquilo que acontecia nos grandes centros de produção e propagação das artes.

Com a mesma opinião da matéria acima, porém, em um tom de crítica menos áspero, Durvalino Filho, escreve, no mesmo dia, um longo artigo intitulado “Projeto Torquato ou há urubus no telhado e a carne seca é servida”, nessa última parte, parafraseando o trecho da conhecida música de Torquato Neto *Todo dia é dia D*.

[...] 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.

Mas o pessoal do projeto achou por bem pedir a cabeça do rapaz. Não se podia esperar outra coisa dessa artimanha que começou a ser engendrada há alguns meses, com claros intuitos eleitoreiros por trás da mortalha de “divulgar a música piauiense aqui e lá fora” e outras baboseiras. [...].

Como Geraldo Brito se recusa a folclorizar o nosso subdesenvolvimento, fazendo uma música nova e arrogante – então CAPUT. Segundo testemunho

²²⁴ POST, Leonardo. Missiva a Paulo Joseh Cunha aos cuidados de Mãe Ana. *Jornal O Dia*. Teresina, 30/31 agosto, 1981.

²²⁵ Nascido em São Paulo (1929- 2000), veio para Teresina em 1972, juntamente com Reginaldo Carvalho, Emílio Terraza e Murilo Ekhardt, ao apresentarem um projeto de educação através da artes na FUFPI, o qual foi absorvido pelo *Projeto Piauí*, coordenado pelo o antropólogo João Ribeiro de Oliveira e Souza, no governo do Estado, na primeira gestão de Alberto Silva. Em Teresina fundou a empresa *Árvore Publicidade*. <http://www.arvorefilmes.com.br/index.php/marcosantonioriso>. Acesso: 18.06.2016, as 9h.

de um dos jurados, Marcos Rizo, dono de agência de propaganda, “o som da banda de vocês é muito rebelde”²²⁶.

Numa postura nada modesta, defende que ele e seus amigos músicos são os artistas que estariam produzindo as canções mais relevantes de Teresina naquele momento, e que por isso, seria insensatez não classificar Geraldo Brito para o projeto. Da mesma forma, acusa o corpo de jurados responsável pela seleção, de descriminá-los por fazerem um “som rebelde”, ou seja, de não fazer uma música com elementos mais ligados a “musicalidade” piauiense.

Em outro trecho do artigo, explica que Geraldo foi desclassificado por conta apenas de sua má apresentação no dia, pois o mesmo se apresentou sem o baterista, já que ele – Durvalino Filho, baterista de Geraldo Brito – tinha passado o dia inteiro a procura de outra bateria e não chegou a tempo da apresentação, pois a que foi disponibilizada pela organização do evento, estava em péssimas condições de uso. Afirma que mesmo a organização sabendo disso não esperou Durvalino chegar e chamou Geraldo Brito para se apresentar. Isso teria sido, segundo ele, apenas uma desculpa da organização para selecionar músicos que tivessem trabalhos de sonoridades mais “regionalista”, “traindo hipocritamente o espírito daquele que o inspirou, Torquato Neto, poeta piauiense e um dos principais articuladores do movimento *Tropicália*, quem rompeu exatamente com esse bairrismo histórico e nacionalóide”²²⁷.

Depois da publicação desses dois artigos e, principalmente, mais em resposta ao primeiro, José Paulo Cunha, que morava em Brasília e já trabalhava no *Jornal do Brasil*, escreveu um texto mais lúcido e fundamentado, porém sem deixar ter uma linguagem mordaz para propositalmente insultar seus detratores. Devido à qualidade argumentativa e as informações relevantes mostradas no texto, se decidiu colocar um grande trecho do mesmo:

[...] O missivista que não ousa expor os próprios buracos da venda me pergunta “quem faz mais”, se Geraldo Brito ou meu primo George Mendes. Indagação ridícula e despropositada. Interessa pouco saber quem faz mais ou menos. Interessa saber quem faz e o que faz. Só isso. Geraldo e George fazem. Um de um jeito, outro de maneira diferente. Mas fazem, produzem e isto é ótimo. Basta? Não basta. [...] A partir disso, é anacrônica e calhorda essa distinção entre quem faz mais ou quem faz menos. Geraldo Brito é bom no que faz, como George Mendes também é bom no que vem fazendo. Não fui eu quem estabeleceu os critérios de seleção do Projeto Torquato Neto. Supunha, inclusive, que não fosse haver esse critério de uma classificação de primeiro a quarto lugar. Não tenho nada a ver com a escolha dos jurados. Não sei quem são. Aqui de Brasília é meio difícil acompanhar tudo isso. [...].

²²⁶ COUTO FILHO, Durvalino. Projeto Torquato ou há urubus no telhado e a carne se é servida. *Jornal da Manhã*, Teresina, 30 agosto 1981.

²²⁷ COUTO FILHO, Op. Cit.

O Geraldo tem muito a dizer. Mas precisa sair dessa atitude maniqueísta de só querer apoiar os que só lhe jogam confetes. [...] Você é competente, Geraldo, meta isso na sua cabeça. Só precisa é parar de olhar o próprio umbigo. E ver que existe uma canção nos becos, outra nos salões, uma outra nas discotecas e uma bem diferente, que tal sai da boca da Maria da Inglaterra. Aproveito a deixa pra mandar um recado: vamos parar com essa intolerância? Será que 17 anos de obscurantismo cultural não serviram pra nada? É um saco, mas vou continuar a repetir o óbvio. [...].

Recado final Geraldo Brito, meu amigo que talvez tenha dito tanta besteira por inanição: vá comer uma panelada na Maria Tijubina, rapaz. Alimente-se. Como peixe: é bom pra cuca. E pare com essa coisa imbecil de querer retirar suas músicas dos grupos que se classificaram. Chico Buarque odeia a Globo. Nem por isso retira as músicas de sua autoria, e que Gal Costa, Maria Bethânia ou quem lá seja apresentam no “Globo de Ouro”. Por que? Porque sabe que a obra artística, depois de pronta, passa a ser propriedade do mundo que, para fruí-la, paga-lhe uma coisinha chamada “direito autoral”, já ouviu falar? Ah, sim. 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. [...] ²²⁸.

O jornalista rejeita responder, de maneira contundente, a pergunta feita por Leonardo Post se Geraldo Brito ou George Mendes tinha produção musical melhor. Para ele isso pouco tinha importância, porque hierarquizar o que é melhor ou pior em música, não ajuda resolver o problema do Piauí em relação às artes, que é proporcionar que essas sejam reconhecidas como uma produção cultural de valor. Rejeita também a assertiva de que teve algum tipo de influência na decisão dos jurados de escolher os quatro grupos para o projeto através de suas publicações no *Jornal do Brasil*, pois o que ele fez nessas matérias foi apenas incentivar e divulgar as potencialidades das artes piauienses.

E ainda provoca dizendo que se o júri não entendeu a proposta artística de Geraldo Brito e seus amigos, não entendeu o que eles queriam dizer, talvez fosse pelo fato de que eles também “não tinham dada a dizer” ²²⁹. Por isso defende que Geraldo deve parar de elogiar apenas quem lhe enaltece, pois não é apenas ele que faz música de qualidade em Teresina, tendo, assim, que saber respeitar todos os tipos de música, seja o estilo que ele se propõe a fazer, seja aquela, por exemplo, feita pela Maria da Inglaterra.

Acusar “deus e o mundo” de querer atrasar a música do Piauí, segundo Paulo Cunha é perda de tempo, pois os avanços de uma cultura se medem pela sua produção e pela qualidade. Acusa enfim, Geraldo, Leonardo Post, Durvalino Filho, de intolerantes e de não saber con(viver) entre os contrários, mesmo sabendo que viviam ainda a falta de liberdade imposta pela ditadura. E termina o texto ridicularizando e ironizando a fotografia tirada pelos

²²⁸ CUNHA, José Paulo. Tô pra vocês. *Jornal da Manhã*, Teresina, 06 de setembro, 1981.

²²⁹ *Ibidem*.

artistas envolvidos nessa polêmica no túmulo de Torquato Neto, dizendo que de revolucionária não tinha nada, em vez disso, tinha que ir procurar trabalhar e parar com o que ele chamou de “Guerra Santa” sobre o estatuto da arte.

Durante o mês de setembro e outubro de 1981, essa discussão ainda prosperou em várias outras matérias jornalísticas, quase todas apoiando, em maior ou menor grau, o chamado grupo do *Heliotropismo Positivo*, cuja grande utopia era “resgatar” uma “identidade cultural” no Piauí, através da música, do cinema e de outras manifestações artísticas, através, inicialmente, de uma maior liberdade dos artistas dentro do Teatro 4 de Setembro.

Algumas matérias mostram também que esse debate repercutiu nos bares da Praça Pedro II, onde fica o Teatro 4 de Setembro em que muitos questionavam se realmente esse projeto deveria ter o nome de Torquato Neto²³⁰. Umas diziam, por exemplo, que era uma herança colonialista de dar o nome das pessoas mortas aos objetos e projetos, porém essa boa intenção causou, na verdade, mais discórdia, no já reduzido panorama artístico do Piauí, do que uni-lo em prol de um ideal. Dizia ainda, que houve um telefonema – não informa, porém, quem ligou – que orientava para que os jurados omitissem o nome de Geraldo Brito e incluísse em seu lugar a música do Paulo José Cunha, cantada pelo George Mendes. E finalizava:

Geraldo Brito representa hoje o melhor estágio da música piauiense porque ele vem de uma tradição que deu bons artistas inexpressivos no momento em que deixaram de gravar seus produtos musicais, mas expressivos enquanto artistas desse povo sofrido, moído de pancadas e que é retratado nas letras mais desbundadas dos compositores ligados à realidade da vida²³¹.

Levando em conta que as memórias são fontes históricas que ajudam os historiadores a identificar o que é lembrado e o que é esquecido, de modo proposital, ou não, é fundamental rastrear as possíveis contradições e as diferentes interpretações para um determinado acontecimento, se verá a seguir o que relatam dois personagens diretamente envolvidos nas polêmicas em torno da desclassificação de Geraldo Brito no *Projeto Torquato Neto*²³². George Mendes, por exemplo, que foi classificado para o projeto, nos oferece uma memória que não difere muito da argumentação feita na matéria de José Paulo Cunha.

²³⁰ Cf.: LANÇADO manifesto defendendo cultura. *Jornal O Estado*, Teresina, 4 de setembro de 1981 e HELIOTROPISMO: a tropicália rediviva. *Jornal O Estado*, Teresina, 4 de setembro de 1981.

²³¹ VIANA, Chico. PROJETO E FESTIVAL. *Jornal O Estado*. Teresina, 1º setembro. 1981.

²³² MOTTA, Márcia Maria Menendes, História, Memória e Tempo Presente. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (org.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Ed. Elsevier, 2012. p.26

Concorrência em música, em arte, gera esse tipo de coisa e, tem versões e tem fatos, os fatos eles são crus, eles são frios e chatos, as versões que se criam são inúmeras, foram inúmeras e serão sempre. Falar de jogo de influência, de participação de família... isso não existiu. Na verdade, o Durvalino criou a polêmica inicial dessa história porque o Durvalino fazia parte do grupo que tocava com o Geraldo na tal da concorrência para a escolha dos artistas participantes do projeto Torquato Neto e o Durvalino não é uma pessoa muito voltada para esse negócio de horário, então ele perdeu o horário e criou uma dificuldade para o Geraldo em se apresentar porque o baterista não estava lá e isso lhe prejudicou. O Geraldo, ficou numa irritação porque ele sempre quis um reconhecimento sobre o seu próprio significado para a música no Piauí e ninguém tira esse reconhecimento dele, mas dizer assim: “Não! Vamos estender o tapete para tudo que o Geraldo quer” isso nunca aconteceu. Então o Geraldo quando entrava para concorrer, ele entrava para concorrer como todos os outros, sempre tinha as dificuldades, resultado: nessa história é que eu fui classificado e o Geraldo não foi²³³.

Interessante notar que o entrevistado faz uma distinção entre versão e fato, deixando entender que a primeira seria uma “ficção”, ou seja, distinta do real, e o segundo, para ele, seria a “verdade”. Para a história também essas conceituações se mostram diferenciadas. Para a maioria dos historiadores, porém, tanto a “versão” como “fato” são historicamente construídos e cristalizados ao longo do tempo e são eles que tornam possível a explicação histórica do acontecimento – aquilo que realmente aconteceu, mas que é impossível de ser captado em sua inteireza no presente.

Em seu argumento, George afirma que, em que pese toda a representação de Geraldo Brito na música popular produzida no Piauí, esse não tinha entre seus pares um tratamento privilegiado quando ia concorrer em um festival, concorreria em igualdade de condições com qualquer outro artista. Ele confirma também que a culpa, na verdade, de toda essa polêmica começou com Durvalino Filho, que não sendo uma pessoa devota da pontualidade, não chegou a tempo de se apresentar como baterista de Geraldo Brito²³⁴.

Nesse momento Durvalino dá seu relato sobre essa questão:

Eu detestava isso. Hoje por exemplo, eu vejo a trajetória de uma figura da nossa geração que é o caso do Aurélio Mello, que fazia um trabalho que nós, da turma do Rock and Roll, a gente chamava de “terral” porque era uma coisa muito voltada para as raízes da piauiensidade, porque a gente, de certa forma, renegava esse tipo de coisa, embora hoje eu ache isso uma tolice. Você a trajetória do cara, de um simples compositor de um grupo de amigos, onde foi instrutor músico e hoje ele é regente da Orquestra Sinfônica de Teresina, [...] mas a gente na época polemizávamos porque achávamos chato

²³³ COUTO FILHO, Durvalino e MENDES, Op. Cit. p.08-09.

²³⁴ Ele faz essa afirmação olhando de frente para o Durvalino Filho, pois como já foi dito a referida foi realizada com esses dois colaboradores.

aquele negócio de boi, a gente não gostava muito da temática, devido a influência de Torquato Neto e do movimento tropicalista, então a polêmica se deu por causa disso, porque era um projeto cultural que levava o nome do Torquato mas que aprovava esteticamente tudo aquilo que o próprio Torquato Neto de alguma forma recusaria. Apesar de tudo, todas essas polêmicas foram muito boas para a nossa geração, porque apesar de todas essas loucuras nós nunca deixamos de ser amigos e de fazer as coisas juntos... A polêmica também faz parte [risos]

Com efeito, Durvalino – talvez não querendo polemizar com seu amigo George –, não responde diretamente à questão se ele foi displicente com o horário ou não, se houve uma discriminação em relação à musicalidade que ele e Geraldo Brito faziam. De outro modo, depois de 35 anos do ocorrido, agora com mais maturidade e ponderação, ele apresenta uma fala, que, em certa medida, nos surpreendeu – dado as discordâncias e os embates sobre o estatuto da música que Durvalino tinha com aqueles que faziam a chamada “música regional” –, faz uma fala reconhecendo hoje a relevante trajetória musical de Aurélio Mello e faz isso mostrando tudo que esse músico conquistou até hoje, destacando a representatividade que este construiu quando se fala nos modos de se fazer música no Piauí.

Ele admite hoje que foi “tolice” sua, na época, criticar quem fazia uma canção que valorizava a musicalidade popular folclórica local, e diz que assim o fazia porque estava muito ligado à proposta artística de Torquato Neto e da *Tropicália*. Não aceitava assim, que o nome do poeta piauiense fosse atrelado a um modo de perceber as artes diferentes do que ele defendia.

Sua afirmação final de que todas essas polêmicas serviram mais para uni-los do que para dividi-los é muito elucidativa para mostrar que a música de Teresina formulada a partir dos anos de 1970 – e isso não é uma particularidade da capital piauiense –, não se configurou sem embates e contradições. Com efeito, essas questões serviram para possibilitar o surgimento de uma música plural por ter recebido uma grande diversidade de ressonâncias musicais.

Dado o caráter plural, a música produzida em Teresina, a partir dos festivais de música do início da década de 1970 em diante, não pode ser rotulada, como sendo característica de um determinado gênero musical ou ter uma hierarquia daquilo que seria de uma “boa qualidade” ou de “má qualidade”. Nesse sentido, por exemplo, a musicalidade que fez classificar George Mendes, para o Projeto Torquato Neto em detrimento da sonoridade de Geraldo Brito, que desagradou o júri da seleção do projeto, não pode ser qualificada como uma música de caráter puramente regionalista, pois *Quintal de Passarinhos*, como já foi visto, era uma música que tinha uma temática de exaltação da natureza, do bucólico. Como é

característico da música regionalista, mas ao mesmo tempo em que trazia uma mesclagem com a música estrangeira, o *fado*, além de uma instrumentação com timbres caracteristicamente modernos.

Através de toda a discursão feita acima, e levando em conta, é claro, as diferenças históricas dos espaços-temporais, se pode fazer um paralelo daquilo que se discutiu na primeira parte da pesquisa, o qual será debatido na parte final desse trabalho.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Eu sou uma pergunta...
Sou tudo o que não tem explicação.
Sou alguém em constante construção.*

(Clarice Lispector)

Não é pretensão do presente trabalho, dar respostas definitivas para as questões suscitadas, mas ao contrário, buscando inspiração em Clarice Lispector que um dia disse, “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever”²³⁵, queremos responder tais interrogações para provocar múltiplos outros questionamentos, porque pensamos ser as perguntas mais excitantes e transformadoras do que as respostas definitivas, que quase sempre arrogam pra si a “verdade” das coisas, “solucionando assim o problema”.

A luz da história, como se sabe, o que existem são regimes verdades, construídos historicamente por pessoas ou grupos que regulam o poder, nos mais variados níveis sociais, de modo que cada “sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros”²³⁶.

E é por meio dessas “verdades” que se edificam as representações que a história estuda que, como foi dito, são representações que não podem ser entendidas apenas como simples “versões” desvinculadas da realidade, mas como ricos fragmentos do passado, narrados no presente, que são interpretados por nós historiadores para enfim se escrever uma síntese possível da realidade.

Por isso não se pretende organizar essa última parte do trabalho, o qual muitos chamam de “conclusão”, com respostas arrematadoras ou categóricas, até porque seria uma ação arrogante e presunçosa estabelecer uma “verdadeira conclusão” sobre essa temática cheia questões pertinentes que ainda faltam ser iluminadas pela história.

²³⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. 23ª . Edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.p 21.

²³⁶ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto. Ed.23ª Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

Assim o que se quer neste momento, com base nas pesquisas realizadas, é apontar alguns rastros históricos que ao invés de responder por definitivo, nos instigam a continuar perscrutando e pesquisando sobre a música popular brasileira feita no Piauí, para que novas indagações passassem a gerar novas “possíveis respostas”.

Nesse sentido, dentre as várias questões provocadas ao longo desse estudo sobre música popular brasileira produzida no Piauí, seja em uma discussão mais sistemática dentro da universidade ou, seja numa conversa descontraída numa mesa de bar qualquer, dois problemas quase sempre são levantados, e sobre os quais se discutiu no presente trabalho, qual seja:

Qual seria a verdadeira “música popular piauiense”, ou seja, pode-se ser categórico em afirmar que exista de fato uma identidade musical piauiense?

Como bases na documentação oral e escrita pesquisada não se pôde ser taxativos em afirmar que há uma música “típica” piauiense, da qual os artistas objetos desse trabalho se apropriaram ou da qual quiseram ser porta vozes. Aliás, não foi nosso interesse discutir se existe uma “música popular genuinamente piauiense”, ou ver qual a “verdadeira música de raiz do Estado” deveria ser preservada, pois essas identidades culturais são construídas ao longo do tempo e por tanto, são passíveis de múltiplos questionamentos históricos. O que se procurou, com efeito, foi discutir as diversas musicalidades produzidas no Estado Piauí no período propostos, sem querer buscar uma identidade musical única e verdadeira.

Outra questão é: se não existe uma “verdadeira música piauiense”, como se observou, a espera de ser “resgatada”, que tipo canção foi produzida por uma parcela de artífices participantes dos festivais de Teresina das décadas de 1970 e 1980?

Por meio da conversa realizada com os entrevistados desse trabalho se percebeu que boa parte das canções autorais produzidas em Teresina, dentro ou a partir dos festivais, não ficaram presas a padrões estéticos musicais. Segundo os entrevistados as ressonâncias musicais dos festivais televisivos chegaram – mesmo em momento posterior –, a capital piauiense e inspiraram os trabalhos de alguns de seus artistas. As vertentes estéticas nascentes na *era dos festivais* do eixo Rio-São Paulo, foram mescladas com outras influências sonoras regionais. Porém, essas influências não podem ser confundidas com meras cópias, mas como ressignificações autorais que produziram uma outra musicalidade, rica, em qualidade sonora e, plural, em tendências estéticas, as quais fizeram os artistas, entrarem em acaloradas discussões.

Assim, a partir do que foi estudado, pode-se dizer que o *NortriTeresina* foi um dos exemplos que mostra que a arte proposta por esses novos músicos piauienses, que começaram

suas carreiras no início da década de 1970, foram diretamente motivadas pelas produções musicais fruto dos festivais do eixo Rio-São Paulo, principalmente em relação à *Tropicália* e, mais especificadamente, em relação a Torquato Neto. Por exemplo, o próprio nome NORTRISTERESINA é uma referência ao título de um texto chamado TRISTERESINA contido no roteiro do filme *O Terror da Vermelha*, rodado em 1972, por Torquato Neto, em Teresina.

Portanto, estabelecemos aqui a ligação do fio condutor que trama a *Era dos Festivais* – de embates em relação à concepção musical do *nacional-popular* e a *Tropicália*, a primeira propondo a construção de uma música de identidade brasileira e a outra buscando fazer uma música que ao mesmo tempo fosse *popular*, universal e de vanguarda – a música popular produzida em Teresina. Pois percebe-se, no final, que essas músicas na realidade tinham mais aproximações sonoras do que diferenças. No Piauí, guardadas as devidas proporções históricas, houve também esses embates estético-ideológicos, mas esses conflitos trouxeram mais benefícios do que malefícios e produziram uma rica e diversificada música na *Filha do Sol do Equador*.

Essas tensões, entre artistas, que aconteceram por meio diversas matérias jornalísticas, as quais tivemos a oportunidade de apreciá-las, foram, em grande medida, mais salutares do que prejudiciais, pois essas controvérsias possibilitaram a troca de ideias e informações entre os mesmos, proporcionando ainda, uma visibilidade maior da produção musical feita em Teresina, a qual grande parte da população piauiense não tinha conhecimento.

Também se verificou que os referidos festivais, organizados pelas instituições públicas, ficaram restritos ao âmbito da educação universitária, a qual – devido ao baixo grau de escolaridade da grande maioria da população do Estado e, que por isso não conseguia ter acesso à universidade –, em sua grande maioria, era formada por estudantes das camadas médias da sociedade piauiense.

Infelizmente é triste perceber também que alguns problemas relatados sobre as políticas culturais no Piauí em 1981, vinculados nas matérias jornalísticas aqui analisadas, ainda permanecem vivos. Desses, talvez o mais frequente, é observar gestores, principalmente os municipais, com uma visão retrógrada de pensar que uma gestão cultural se resume apenas à realização de eventos de entretenimento banal, os quais atendem quase sempre a interesses políticos próprios ou, ainda, ter um conceito único e inviolável sobre o que é “cultura” e o que é “arte”, pois, assim como se viu no *Projeto Torquato Neto*, há uma ideia equivocada, em boa parte dos gestores, da existência de uma “única cultura” válida, qual seja: aquela de

valorização da “cultura de raiz”, conceito esse frágil, do ponto de vista histórico e, excludente a outras novas possibilidades de produção artística.

Os entrevistados Aurélio Mello, Cruz Neto, Durvalino Filho, George Mendes, Geraldo Brito e Laurenice França, nos proporcionaram, enfim, uma rica viagem pelos (en) cantos da música popular dos primeiros festivais piauienses. Uma viagem em que se teve a satisfação de ouvir artistas que através de sua produção musical mostram todo o potencial criativo e autoral, fruto da diversidade cultural do Piauí.

6 REFERÊNCIAS

Bibliografia

AFONSO, Alcília. *Teresina moderna: intervenções urbanas. 1971-1975*. 5º Seminário DOCOMOMO Norte/Nordeste – Fortaleza, 2014.

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

_____. *Manual de História Oral*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *Da Terceira Margem eu So(u)rrio: sobre história e invenção*. II Encontro Cultura, Modernidade e Memória. 2006 (Palestra).

_____. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920 – 1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALVES, Valéria Aparecida. “*É proibido proibir*”: a cena tropicalista em tempos de autoritarismo. Verinotio revista on-line – n. 17. Ano IX, abr./2013.

BAIA S. F. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BASTOS, Albuquerque. *Manifestações musicais do Piauí: contribuição à história da música*. Teresina, 1990

BRANDÃO, Laura Lene Lima. *No front da cultura: literatura e disputas de memórias em Teresina na década de 1970*. XII Encontro Nacional de História Oral. Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2014.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina*. 211 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

BRITO, Eleonora Zicari C. de. Rebeldes, alienados, ou o quê? A Jovem Guarda nas narrativas midiáticas dos anos 60. In: BRITO, Eleonora Zicari C. de. PACHECO, Mateus de Andrade. ROSA, Rafael. Org. *Sinfonia em Prosa: diálogos de história e música*. São Paulo: ed. Intermeios, 2013.

BRITO, Geraldo Carvalho de. Música no Piauí: anos 1960 e 1970. In: *Cadernos de Teresina*, Teresina, n. 34, novembro, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil*. O longo Caminho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAPELATO, Maria Helena, PRADO, Maria Ligia. Apud DE LUCA, T. R. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo; Contexto, 2005. p. 111-153.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *A cidade que me guarda: um estudo histórico sobre Tristeresina, a cidade subjetiva de Torquato Neto*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, São Paulo, v. 3, ano I, n. 1, jan/fev/mar 2006.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os Dias de Paupéria - Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 2004.

_____. Táticas caminhanças: cinema marginal e flâncias juvenis pela cidade. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 27, nº 53, São Paulo Jan/Jun., 2007.

_____. *A cidade dizível: história e memória em Tristeresina, a cidade subjetiva de Torquato Neto*. In: *Textos de História*. Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB.; Vol. 14, No 1-2, 2006.

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 História do Brasil) Centro de Ciências Humanas e Letras CCHL, – Universidade Federal do Piauí, 2014.

CASTRO, Wagner José Silva de. *No tom da canção cearense: do rádio e TV, dos lares e bares na era dos festivais (1963 -1979)* Dissertação (História Social). Departamento de História, Universidade federal do Ceará, 2007.

CAVALCANTE, Idelmar Gomes. *Juventude em movimento: um estudo sobre a constituição do Movimento Estudantil como categoria histórica*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Universidade Federal do Piauí - UFPI, Teresina, 2007.

CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da História*. Coimbra: Almedina, 2009.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *Ficção e história: fato, imaginação e representações*. Revista Margens São Paulo, nº 4, 2006.

CARDOSO, Marilu Santos. *Música, política, repressão e resistência: Geraldo Vandré*. Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. Universidade Federal de Santa Catarina Florianópolis-SC, 2015.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. 14 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *O movimento tropicalista e a revolução estética*. Cad. de Pós-Graduação em Educ., Arte e Hist. da Cult. São Paulo, v. 3, n. 1, p. 135-159, 2003.

_____. *Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)*. Rev. bras. Hist. [online]. 1998, vol.18, n.35, pp.13-52. ISSN 1806-9347. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881998000100002>.

COSTA, Fernando Muratori. *Seu gosto na berlinda: Um estudo sobre a produção e o consumo musicais nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2012.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre, RS: Ed. da UFRGS, 2002.

_____. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CRUZ, M. S. Políticas culturais no município de União - PI: a busca de uma identidade cultural (uma análise da gestão pública municipal entre os anos 2009 e 2012) In: *Pensando a gestão cultural: reflexões e práticas nos contextos regionais*. 01 ed. Brasília: Ministério da Cultura, 2014, p. 01-170.

DELGADO, Lucília. A. N. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2006.

FANTINI, Débora D. “A voz do morro sou eu mesmo sim senhor”: o nacional-popular na obra de Elis Regina. (1965-1968). In: BRITO, Eleonora Zicari C. de. PACHECO, Mateus de Andrade. ROSA, Rafael. Org. *Sinfonia em Prosa: diálogos de história e música*. São Paulo: ed. Intermeios, 2013.

FALCON, Francisco J. Calazans. História e Representação. In: *Representações - Contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

FERREIRA FILHO, João Valter. *História e Memória da Educação Musical no Piauí: das primeiras iniciativas à universidade*. Dissertação (Mestrado em Educação). Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí - UFPI, Teresina, 2009.

FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. *O recinto do elogio e da crítica: maneiras de durar de Alberto Silva na história e na memória do Piauí*. Tese (Doutorado em História). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

FOUCAULT, Michel *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____, *A ordem do discurso: aula inaugural no Colège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GHEZZI, Daniela Ribas. *Música em transe: o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968)*. Tese (Doutorado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural no pós-modernidade*; tradução Tomaz da Silva, Guaracira Lopes Louro – 10ed. – Rio de Janeiro. DP&A, 2006.

HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos*. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2012.

HOLLANDA. Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem*: CPC, Vanguarda e desbunde. 1960/1970. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2004.

JOUTARD, Philippe. Desafios à história oral do século XXI. ALBERTI, V., FERNANDES, TM., and FERREIRA, MM., orgs. *História oral: desafios para o século XXI* [online]. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000. 204p.

MOTTA, Márcia Maria Menendes, História, Memória e Tempo Presente. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Ed. Elsevier, 2012.

MAURÍCIO, Maria Laura de Albuquerque. *Aboio, o canto que encanta: uma experiência com a poesia popular cantada na escola*. Dissertação (Mestrado Letras). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2006.

MEDEIROS, Antônio José. *Movimentos sociais e participação política*. Teresina: CEPAC, 1996.

_____, 1968: *uma geração contra a ditadura*. Teresina: ed. Quimera, Instituto Presente. 2014.

MEDEIROS, Hermano Carvalho. “*Acordes na Cidade: Música popular em Teresina nos anos de 1980*”. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MONTE, Regianny Lima. Memória e (Re)Sentimentos em torno do processo de modernização de Teresina durante a década de 1970. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do (Org.). *Sentimentos e ressentimentos em cidades brasileiras*. Teresina: EDUFPI; Imperatriz: Ética, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia* - História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: ed. Estação Liberdade, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *O historiador, o luthier e a música*. In: MORAES, José Geraldo Vinci de e SALIBA, Elias Thomé. *História e Música no Brasil* (orgs.) São Paulo: Alameda, 2010.

NAPOLITANO, M. 1964: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.
_____. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): Síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, jul-dez. 2006.

_____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *O conceito de MPB nos anos 60*. In: *História: Questões e Debates* (31) - Dossiê MPB, Curitiba, v. 16, n. 31, p. 11-30, 2000.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)*. São Paulo: Ed. Anna Blume/FAPESP, versão digital revista pelo autor, 2010.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *Cajuína e cristalina: as transformações espaciais vistas pelos cronistas que atuaram nos jornais de Teresina entre 1950 e 1970*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, nº 53, 2007.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *A cidade sob o fogo*. Modernização e violência policial em Teresina. Teresina: Fundação Monsenhor Chaves, 2002.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *História Oral: experiências na construção de fontes orais*. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; VAINFAS, Ronaldo. *História e Historiografia* (Org.). Recife: Bagaço, 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. RJ: Civilização Brasileira, 2010.

OEIRAS, Joca (Org.). *No Nós & Elis a gente era feliz – e sabia*. Teresina: Gráfica Halley, 2010.

PARANHOS, Adalberto. Samba versus fado: lutas de representações e a invenção do samba como ícone musical do Brasil. In: BRITO, Eleonora Zicari C. de. PACHECO, Mateus de Andrade. ROSA, Rafael. Org. *Sinfonia em Prosa: diálogos de história e música*. São Paulo: ed. Intermeios, 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PINTO, Marcelo Garson Braule. *Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

POLLAK, Michel. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

_____. *Memória, esquecimento e silêncio*. Estudos Históricos, vol.2, n. 3, 1989.

PORTELLI, Alessandro. *O que faz a História Oral diferente*. In: Revista Projeto-História, São Paulo, EDUC, v. 14, fev. 1997.

RAGO, Margareth. As marcas da pantera: Foucault para historiadores. *Revista Resgate*, p. 22-32.

REZENDE, A. P. M. *O Recife: Os espelhos do passado e os labirintos do presente ou as tentações da memória e as inscrições do desejo*. Projeto História Espaço e Cultura, São Paulo, v. 18, p. 155-166, 1999.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIBEIRO, Solano. *Prepare Seu Coração: a história dos grandes festivais*, São Paulo: Geração, 2002.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: UNICAMP, 2010.

RIOUX, Jean-Pierre. Pode-se fazer uma história do presente? In: CHAUVEAU, Agnes; TETART, Philippe. (Org.). *Questões para a história do presente*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTOS NETO, Antônio Fonseca dos. A invenção da UFPI: elementos estruturantes e interfaces de poder. In: EUGENIO, João Kennedy (org). *Histórias de vários feitio e circunstância*. Teresina: Instituto Dom Barreto, 2001.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.). *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.

SANTOS, Maria Lindalva Silva. *A força de um ideal*: história e memória da primeira TV piauiense. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010.

SCOVILLE, Eduardo Henrique Martins Lopez de. *Na barriga da baleia*: a Rede Globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970. Tese (Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, na área de Cultura e Poder, Universidade Federal do Paraná, 2008.

SENNETT, Richard. *O artífice*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no Tempo*: 85 anos de música brasileira Vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1997.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*: das origens a modernidade. São Paulo: ed. 34, 2008.

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). Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada*: a experiência do CPC da UNE (1958 – 1964). São Paulo: ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira: segundo seus gêneros*. São Paulo: Ed.34, 2013.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed.34, 1998.

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). Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, 2010.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo, Olho d'Água, 1999.

VÍDEOS

CALIL, Renato; TERRA, Renato. *Uma noite em 67*. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes e Record Entretenimento, 2010. DVD (85 minutos).

FILGUEIRAS, Mariana. *Encontrada gravação inédita com único registro de voz de Torquato Neto* - Jornal O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/musica/encontrada-gravacao-inedita-com-unico-registro-de-voz-de-torquato-neto-14069434>. Acesso em: 15 dez 2014. (6:59 minutos)

O TERROR DA VERMELHA. Direção: Torquato Neto. Teresina, 1972, son., color., 28 min.

DISCOGRAFIA

GELEIA GEROU. Rio de Janeiro. Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo. p1985. 1 disco.

GIL, Gilberto. Domingo no Parque In: *Gilberto Gil*. São Paulo: Philips, p1968. 1 disco sonoro.

FMPBEPI 80 ao vivo. São Paulo. TV Clube de Teresina, p1980.

TORQUATO, Neto. Geleia Geral. VÁRIOS ARTISTAS. *Tropicália ou Panis et Circensis*. São Paulo: RGE, p1968. 1 disco sonoro.

VANDRÉ, Geraldo. Terra Plana. In: *Canto Geral*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: EMI ODEON, p1968.

VELOSO, Caetano. *Araçá Azul*. Philips/CBD Phonogram. p.1973. 1 disco sonoro.

VII - *FESPAPI*: Festival de Música Popular do Parque Piauí. Teresina: Discos Sapucaia, p1982. 1 disco.

APRESENTAÇÃO DO CD NORTRISTERESINA. Plug Produções. Teresina, 2015.

ENTREVISTAS

BRITO, Geraldo Carvalho de. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina: 30 ago. 2013.

COUTO FILHO, Durvalino e MENDES, George Henrique de Araújo. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina: 6 nov. 2015.

NETO, Joaquim Antônio da Cruz. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina: 25 abr. 2015.

MELLO, Raimundo Aurélio de. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina: 04 abr. 2015.

PESSOA, Laurenice França de Noronha. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina: 5 nov. 2015.

SITES

<http://www.memoriadamusica.com.br/site/>

<http://www.dicionariompb.com.br/>

BIBLIOGRAFIA SOBRE PIAUIENSE ASSIS DAVIS.
<https://assisdavis.wordpress.com/2013/08/22/assis-davis/>. Acessado em 02/06/2016. 7h.

CAMPELO, Aci. *Tempo de contar* - Uma ruma de bosta.
<http://acicampelo.blogspot.com.br/2015/01/tempo-de-contar-uma-ruma-de-bosta.html>. Acesso 11.06.16. 14h.

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. 13h.

CASTRO, Francisco das Chagas. Nortristeresina: um documento de ousadia de uma geração.
<http://emersonaraujo46.blogspot.com.br/2016/03/nortristeresina-um-documento-de-ousadia.html>. Acesso dia 15.06.16. 12h.

REVISTAS E JORNAIS

ANIVERSÁRIO da FM será comemorado com um festival. Jornal O Dia, Teresina, p. 7, 11 jan. 1982.

CAMPO de trabalho é ruim para os músicos. Jornal O Dia, Teresina, p.6, 17 dez, 1981.

CANTORA censurada vai processar o governo. Jornal O Dia, Teresina, p. 6, 04 jul. 1985

COMEÇA hoje a 2ª etapa do projeto Pixinguinha no PI. Jornal O Dia, Teresina, p. 8, 20 jul. 1983

COMPOSITORES fazem show no Theatro 04 de Setembro. Jornal O Dia, Teresina, p. 7, 29 maio, 1985

COMPOSITORES piauienses gravam no Rio. *Jornal O Dia*, Teresina, p.7, 05 jun, 1985

CSU comemora terceiro aniversário com festival *Jornal O Dia*, Teresina, p. 5, 04 nov. 1981.

CUNHA, José Paulo. Tó pra vocês. *Jornal da Manhã*, Teresina, 06 de setembro, 1981.

CUTLURA fará encontro de compositores. *Jornal O Dia*, Teresina, p.6, 10 jul. 1984

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

FESTAPI começa hoje à noite. *Jornal O Dia*, Teresina, p. 7, 11 jul. 1981

FESTIVAL classifica as cinco melhores. *Jornal O Dia*, Teresina, p. 7, 31 ago. 1982

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

FESTIVAL de música abre inscrições. *Jornal O Dia*, Teresina, p. 6, 2 jul. 1980

FESTIVAL de música do Parque Piauí tem inscrições. *Jornal da Manhã*. Teresina, p.6, 27 maio. 1981

FESTIVAL já tem 48 músicas selecionadas. *Jornal O Dia*, Teresina, p.11, 31 jul. 1980.

FESTIVAL musical na Vermelha. *Jornal O Dia*, Teresina, p. 2, 21 abr. 1988.

FESTIVAL prossegue no Bela Vista. *Jornal O Dia*, Teresina, p. 9, 05 dez. 1986.

GRUPO CANDEIA. *Jornal da Manhã*, Teresina, 04 out 1981.

GRUPO VARANDA. *Jornal da Manhã*, Teresina, 04 out. 1981.

GRUPO Varanda. *Jornal da Manhã*. Teresina, 4 out. 1981.

HELIOTROPISMO: a tropicália rediviva. *Jornal O Estado*, Teresina, 4 de setembro de 1981.

HOJE, Abertura do “Torquato Neto”. *Jornal O Estado*, 10 de julho de 1981.

II JORNADA Universitária. *O Estado*, Teresina, 30 set. 1973. Coluna “De Olho nas Coisas” p. 05.

JOVENS organizam festival. *Jornal O Dia*, Teresina, p. 7, 31 jul. 1988.

LANÇADO manifesto defendendo cultura. *Jornal O Estado*. Teresina, 4 de setembro de 1981.

MANIFESTO Pau Baçu. *Jornal da Manhã*, Teresina, 06 ago.1981.

MIRAMAR, João. A quem interessar possa. *Jornal da Manhã*, Teresina, 06 de agosto de 1981.

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

NORTRISTERESINA OU UM ENSAIO AO FANTÁSTICO. *Jornal O Dia*, Teresina, 11 de Dezembro de 1974.

NOSSOS Jovens. *Jornal da Manhã*, Teresina, domingo, 12 julho, 1981;

PEDROSA, Liliane, HOLANDA, Victória, SENA, Luana. Dossiê Cultura. *Revista Revestrés*. ed. 20 – maio/junho de 2015.

POST, Leonardo. Massiva a Paulo Joseh Cunha aos cuidados de Mãe Ana. *Jornal O Dia*. Teresina, 30/31 agosto, 1981.

PROJETO Torquato Neto começa hoje. *Jornal O Dia*, 10 de julho de 1981.

PROJETO TORQUATO. *Jornal da Manhã*, Teresina, 28 agosto 1981.

PROJETO Torquato. *Jornal da Manhã*, Teresina, domingo, 04 outubro de 1981.

SECRETÁRIO abre projeto Torquato Neto. *Jornal O Dia*, 12/13 de julho de 1981.

SENA, Luana. *Festivais de Música: porque não tem mais arrastão?* Revista Revestrés. Ed. 03 julho/agosto. 2012.

VIANA, Chico. PROJETO E FESTIVAL. *Jornal O Estado*. Teresina, 1º setembro. 1981.

ANEXOS

ENTREVISTA COM GERALDO BRITO

O roteiro aqui elaborado tem como objetivo a fundamentação documental da pesquisa “*Artífices da Canção: história e memória de artistas nos festivais de música popular em Teresina (décadas de 1970 e 1980)*” realizada no âmbito do Mestrado em História do Brasil/UFPI.

Entrevistado: **Geraldo Carvalho de Brito**

Nascimento: 1954.

Profissão: guitarrista, violonista e compositor

Entrevistador: Marcelo Silva Cruz

Entrevista concedida em: 30 ago. 2013.

Local: escola de música de Teresina/Centro de Artesanato Mestre Zezinho, Teresina – PI.

MARCELO CRUZ: Em sua opinião, na época dos primeiros festivais de Teresina as pessoas daquela época consumiam mais a produção musical do que hoje, visto que o verdão, por exemplo, lotou com FMPBEPI?

GERALDO BRITO: Aquele era um momento de grande efervescência musical no Brasil todo, principalmente depois dos grandes festivais produzidos pela *TV Record* e pela *TV Excelsior*, e logo depois começaram os Festivais Universitários e aqui em Teresina não foi diferente. Lembro que o primeiro festival foi produzido pela jornalista Elvira Raulindo em 72 na Churrascaria Beira-Rio que ficava na Av. Maranhão. O Festival da Churrascaria Beira Rio aconteceu em 72 e 73, eu participei em 1973, ano em que Francy Monte ganhou com a canção *Peixe Azul* que era dele mesmo e foi interpretada por ele e o Grupo Barras. Depois veio o primeiro festival universitário da universidade federal, dentro da semana da Jornada Universitária, que tinha várias outras atividades como jogos, palestras... Começou em 73... em 74 já aconteceu no teatro de arena, aí eu já participei e toda a nossa geração... Lázaro, Laurenice, Cruz Neto... Toda a nossa geração participou.

MARCELO CRUZ: Mas você acha que naquela época as pessoas apreciavam mais a música feita no Piauí?

GERALDO BRITO: Sim, como aqui a gente estava vivendo essa efervescência musical as pessoas iam para o teatro ver o que a gente estava fazendo, acompanhar nossa produção e os shows eram muito bons as pessoas participavam, elas estavam ligadas naquilo que estava acontecendo. Então eu acho que as pessoas apreciavam mais a produção local, a maioria das músicas nem tocavam em rádios, as pessoas iam e lotavam o teatro para ver mesmo... Não sei se era porque naquela época as pessoas não tinham tanto acesso, mas as pessoas eram mais ligadas... O Brasil também vivia um momento melhor... Não tinha tanta preocupação com essa música maluca que toca hoje, então era bem mais concentrado, tinha um público muito grande, lembro que um ano 80 no festival de MPB aqui no *Verdão* foi lotado, foram três dias lotados.

MARCELO CRUZ: Qual a importância dos festivais ocorridos nas décadas de 70 e 80 para música popular produzida em Teresina?

GERALDO BRITO: A gente começou a fazer música influenciados por isso e pela nova geração de nordestinos... Ednardo, Fagner, Alceu Valença... tudo isso incentivou, incentivou a gente a compor e a mostra, e como não tinha lugar para a gente mostrar, não tinha bares para mostrar, os festivais eram a chance de a gente mostrar.

MARCELO CRUZ: Existia, mesmo que de modo subjetivo, uma ideia de se construir uma identidade musical piauiense?

GERALDO BRITO: Não, a gente não tinha essa proposta não... Todo mundo estava querendo fazer música... Não tinha essa construção.

MARCELO CRUZ: Então não existia a ideia: “o Ceará está fazendo sua música temos que fazer a nossa música também”?

GERALDO BRITO: Não necessariamente... Isso incentivava muito, mas veio mesmo aquela vontade de fazer sua própria composição e mostrar também, mas não de ter um projeto “nós estamos fazendo música piauiense”... Não, a gente foi fazer música, depois de certo tempo é que começamos a perceber que fomos uma geração que começamos a fazer e ir para o palco, fazer um show e mostrar. Principalmente a partir de 1975 quando o teatro *4 de Setembro* reinaugurou, já que até 72 o teatro só era usado para passar filmes, cinema... aí em 72 o Alberto Silva começou a fazer essa reforma e entregou o teatro em 75. Aí começou... no momento justamente que estava essa efervescência, todo mundo fazendo suas músicas, o

teatro veio a calhar. Mas antes, entre 74 e 75 uma geração que fizeram *Showpiau* começou a mostrar suas músicas no auditório *Herbert Parentes Fortes*, pertencente ao DER, no cruzamento da Avenida Frei Serafim com Miguel Rosa, que cabia cerca de 150 pessoas. Então as primeiras manifestações foram feitas nesse local. Mas antes fizemos também uma apresentação em um bar chamado *Perninha*, que ficava na Rua Coelho de Rezende, organizado por Arnaldo Albuquerque, que é um artista plástico daqui e Albert Piauí, mas como lá era pequeno e deu muita gente, depois conseguimos esse auditório. A partir de março de 1975 o teatro *4 de setembro* reinaugurou aí a partir disso foi liberado. Começamos então fazendo um grupo chamado *Calçada...* esse grupo influenciou muitos outros grupos como o *Candeia*, *Varanda*.

MARCELO CRUZ: No período da ditadura militar houve de fato censura do governo à produção musical de Teresina?

GERALDO BRITO: Houve sim, existia um departamento de censura que analisava as músicas antes dos shows. Às vezes as músicas que você mais gostava, as que mais tinham ensaiado eram cortadas, não poderia tocar.

MARCELO CRUZ: E as músicas que participavam dos festivais também passavam pela censura?

GERALDO BRITO: Passavam sim, antes de entrar no festival todas elas passavam pela censura, não tinha como não passar. Os jurados só viam as músicas nos dias do festival e, todas elas só entravam no festival se passassem pelo departamento de censura. Às vezes as músicas eram censuradas não só por uma crítica política, mas por causa de um palavrão, algumas coisas que eles achavam agressivas, aí a gente se indignava.

MARCELO CRUZ: Sobre o contexto social da época. Em que ponto esses festivais, influenciaram e foram influenciados pelo contexto social? Tinha uma repercussão, que você falou que lotou o *Verdão*, mas teve uma repercussão, mesmo fora de Teresina, as pessoas conheciam vocês na rua?

GERALDO BRITO: Tinha, nós éramos praticamente os primeiros artistas... eram muito conhecidos... não éramos mais por causa da mídia que nunca ajudou muito, nunca ajudou em praticamente nada. Nesse FMPBEPI aí que começou a se divulgar mais, como a *TV Rádio Clube* divulgou, quando saiu o disco eles ajudaram muito, tocaram bastante na rádio e aí

Teresina ficou conhecida por causa desse momento. Tocou no rádio: “ei você, me deixa tanto zonzinho...” [cantando]. Minha música tocava também...

MARCELO CRUZ: O interessante é que *Teresina* não foi uma música vencedora, entretanto, muita gente que eu pergunto da época, que não participou como cantor ou como músico, mas se lembra do festival, diz: “ah, em 80 quem ganhou, foi *Teresina*...”. Mas não foi, ela ficou em 5º lugar.

GERALDO BRITO: Ficou em 5º lugar, quem ganhou o festival foi o George Mendes com a música *Quintal de Passarinho*.

MARCELO CRUZ: Foi. Mas para a opinião pública, pelo que eu li, o público que estava presente lá queria era *Teresina*, mas os jurados optaram por *Quintal de Passarinho*. Não foi assim?

GERALDO BRITO: Tinha torcidas, mas não tinha ainda essa coisa de *Teresina* virar a música que ficou conhecida hoje, foi depois, tocando no rádio.

MARCELO CRUZ: Se tornou o segundo hino?

GERALDO BRITO: É, ficou como o hino da cidade... Isso aí eu vivenciei, eu te falo assim porque eu vivenciei e é engraçado é que as coisas depois se distorcem, um dá uma opinião e...., mas isso aí eu vi, por isso que é bom eu ter vivenciado muito essa coisa, e a gente se preocupa porque depois a avaliação de uma pessoa pode distorcer, pode tomar outra direção?

MARCELO CRUZ: E o show *Nortristeresina*. Como é que foi esse show?

GERALDO BRITO: O *Nortristeresina* foi logo depois do segundo festival da UFPI, o Rubens Lima idealizou isso, idealizou um show onde pudesse se mostrar músicas em geral, com músicas nossas, ele fechou com o Assis Davis, organizaram para fazer uma coisa local em termos de música mesmo, pegaram 9 ou 8 músicas nossas do festival e os textos, na época era um show lítero-musical com textos e músicas. Tinha textos do Torquato, tinha de Cassiano Ricardo, Chacal, Oswald de Andrade.

MARCELO CRUZ: Vocês também apresentaram esse show no Paraná?

GERALDO BRITO: A estreia foi no Paraná, nós ensaiamos na Universidade, com o grupo que ela organizou, ensaiávamos lá, era o Grupo MIAU (Movimento de Integração Artístico-

Universitário), aprontamos esse show e estreamos lá em Londrina num festival que tinha aberto.

MARCELO CRUZ: Como aconteceu a ida de vocês para lá?

GERALDO BRITO: O Paolo de Lima, que era um artista plástico, fazia uma exposição lá e ficou sabendo que ia ter o festival, aí eles pediram ao Paolo para quando chegar aqui convidar a gente para apresentar um trabalho lá, foi quando ele trouxe a ideia e a gente começou, já estava com a ideia do Rubens de fazer isso e apressamos mais e aí fomos lá. Pegamos e fomos, 20 pessoas.

MARCELO CRUZ: Teve um jornal de Londrina que publicou um artigo ressaltando a surpresa com o som de vocês, pois lá eles achavam que iam ouvir apenas um som ligado ao repente e outras sonoridades regionais...

GERALDO BRITO: É.... um crítico, um cara do jornal, pensou que ia ver um festival de viola, de violeiros e tal, aí viu foi a gente tocando com guitarra, contrabaixo.

MARCELO CRUZ: É aquele velho preconceito, né?

GERALDO BRITO: É, ele fala isso, um tal de crítico chamado Aramises, que escreveu até nuns jornais de São Paulo e Rio, mas aí ele adveio do Paraná.

GERALDO BRITO: Aí depois apresentamos esse show no auditório do Liceu, porque o Teatro não tinha ainda reinaugurado, só foi em março de 75, aí fizemos uma apresentação para o teatro do Liceu, e nisso criamos um grupo: eu, o Rubens, o Viriato Campelo, e a partir daí começamos a fazer trabalhos em conjunto e aceleramos a coisa, porque eu estava, até então, meio latente... Já tinha gente fazendo uma coisa dentro de casa ou outra, mas aí a partir desse momento que chegamos, aí a gente apressou mais essa coisa de sair do casulo e mostrar.

MARCELO CRUZ: E com relação à sociedade, existia muito preconceito nessa época de 70, com relação a ser músico?

GERALDO BRITO: Existia e ainda hoje existe. Ainda hoje existe preconceito com o violonista, quem tocava violão..., ainda hoje tem esse negócio, era um preconceito grande, nessa época foi a coisa dos Estados Unidos, Black Power, aquelas ideias de 1968, maio de 68, acabou desembocando tudo no comportamento da juventude. Calça “boca de sino”, cabelo

Black Power, aquelas roupas malucas, então foi naquele momento ali que a gente começou a fazer esse negócio.

MARCELO CRUZ: No começo da entrevista você falou que, os anos 70 foram para a música do Piauí assim como foram os anos 60 para a lá para o sul...

GERALDO BRITO: Para a música do Brasil todo?

MARCELO CRUZ: É. Explique um pouco melhor sobre isso.

GERALDO BRITO: A música brasileira... os anos de ouro do rádio... Caymmi, Francisco Alves, aí depois teve uma parada, teve a recuperação desde a *Bossa Nova* e lá nos anos 60 com a *Tropicália* o que deu no que deu... A música brasileira foi além dos Estados Unidos, foi para Europa passou a ser conhecida, então foi um grande momento os anos 70. Apareceu de uma temporada só, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, já tinha aparecido Tom Jobim. Então, o ano desse “bum” na música brasileira, para mim, foi os anos 60.

MARCELO CRUZ: Mas, pelo que eu entendi da sua afirmação: o que acontecia lá chegava aqui apenas dez anos depois? É isso?

GERALDO BRITO: Não.

MARCELO CRUZ: Tipo assim, o momento da *Tropicália*, que iniciou em 67, foi vivido por vocês nesse mesmo período aqui?

GERALDO BRITO: Por exemplo, nós dessa geração que começamos a fazer música, nesse tempo nós ainda estávamos no ginásio, ainda não tínhamos produção. Veio então a geração da segunda metade dos anos 60 e ninguém se interessou a fazer. Então nós começamos a fazer já anos 70 Já estávamos com a idade de 17, 18 anos, a gente começou a ter uma referência maior, então não eclodiu exatamente no momento, demorou a chegar aqui e, se chegou, não teve pessoas antenadas para captar aquilo, a década dos anos 60 foi todinha assim... Só muita *Jovem Guarda*, tanto que na época criaram-se muitos conjuntos de baile, eram os *Brasinhas*, os *Metralhas*, então nessa época aí ficou com pouca produção, só reprodução.

MARCELO CRUZ: Tinha os *Milionários*, também?

GERALDO BRITO: Os milionários eram do quartel da polícia... O coronel, o comandante pediu que o Coronel Luís Santos que era o regente da banda, pediu para ele fazer um conjunto para ter um contato de tocar nas festas para ter um elo entre o quartel e a comunidade. Os *Milionários* chegaram a gravar um LP.

MARCELO CRUZ: Essas músicas, elas são difíceis de achar? Assim, esse disco, por exemplo, dos Milionários.

GERALDO BRITO: Eu tenho. Eu já tenho que uma pessoa já passou pra CD e eu já peguei, então. Se too quiser...

MARCELO CRUZ: Eu gostaria muito, assim já convertido.

GERALDO BRITO: Eu tenho em CD.

MARCELO CRUZ: Pois é Geraldo, me deixa fazer a última pergunta, uma pergunta para você me ajudar mesmo.

GERALDO BRITO: Pode ficar tranquilo.

MARCELO CRUZ: Sobre os festivais, em sua opinião, os festivais universitários que duraram desde 73 até 91, o Geleia Gerou, o FNDE e o do Parque Piauí...

GERALDO BRITO: O Geleia Gerou não foi um festival. Houve uma mostra cultural com o pessoal do corpo de jurados lá para essas músicas, para organizar esse disco, não foi assim um festival. Agora o FMPBEPI foi um festival, Festival de Música Popular Brasileira do Estado do Piauí.

MARCELO CRUZ: Teve também o do Lourival Parentes?

GERALDO BRITO: É, foi um ano ou dois, mas não foi assim como esses outros que teve uma série de repercussões.

MARCELO CRUZ: Mas sobre esses festivais, pelo que você vivenciou, pelo que você viu, observou do contexto social, político, musical da época, o que você, em sua opinião, me sugeriria ter como foco para trabalhar? Festival e o contexto social, festival e o contexto político, festival e trabalhar as letras, as composições, o que estavam se falando naquela época, o que os compositores falavam?

GERALDO BRITO: você pode pegar isso, fazer um enfoque sobre os festivais no Brasil, a princípio, depois você faz um enfoque entrando nos anos 70 que começou com os festivais universitários? Tinha os de Brasília, depois você entra, pega o gancho nos nossos festivais daqui.

MARCELO CRUZ: Mas você acha que dessas três coisas os festivais do Piauí, no contexto social: trabalhar a sociedade da época e como a sociedade influenciou e ele foi influenciado pela sociedade; pegar as letras: qual o lugar social, o que as letras queriam dizer ou a questão política da Ditadura Militar. Como é que esses festivais se comportavam no momento da Ditadura?

GERALDO BRITO: Na época o nosso inimigo era sempre a Ditadura, então se fosse pela época, naquele momento, você falaria do contexto da Ditadura, entre a Ditadura e o social.

MARCELO CRUZ: Mas pelo que você falou, apesar de ter censura das músicas, não tinha uma repressão grande, de força mesmo, de a polícia chegar no show e parar, tinha esse tipo de coisa?

GERALDO BRITO: Acho que não chegou a ter porque a pessoa pegava o resultado que vinha lá da censura aí obedecia, cumpria, não mostrava as músicas.

MARCELO CRUZ: Por exemplo: algum músico chegou a ser preso? Chegou a ter algum tipo de repercussão? Algum músico mais radical que decidiu enfrentar?

GERALDO BRITO: Não, ninguém enfrentou não, eu me lembro de uma coisa assim: depois de um manifesto, nesse tempo no negócio do túmulo de Torquato... A gente tinha feito um manifesto e apresentado aqui no Teatro... Fizemos assim, uma espécie de... Depois disso fomos para o *Escândalo*, que era um bar da época, aí depois disso “os homens” chegaram lá, a Polícia Federal? Aí ficaram muito de olho na gente..., mas, eu não sei se por terem dedurado esse negócio do manifesto aqui e tal... eu sei que levaram preso um músico. Foi Durvalino Filho. Aí, nisso você pode falar com ele e ver o que ele diz.

MARCELO CRUZ: Então, foi como eu lhe falei: para eu focar um ponto eu tenho que saber se tem realmente fonte e substância, mas como você está dizendo que não teve tanto esse bater de frente com a questão...

GERALDO BRITO: Era aquela coisa: “aqui ó. você não pode mostrar não”.

MARCELO CRUZ: Não passava do limite do que era autorizado.

GERALDO BRITO: É.....

MARCELO CRUZ: Talvez fosse mais interessante focar mais nessa questão do contexto social. Qual o lugar social...

GERALDO BRITO: Mas geralmente você encontra isso de contexto social, você encontra muita coisa de análise de contexto social, talvez, em termos de ineditismo, assim, a coisa das letras fosse mais legal, mas ao mesmo tempo...

MARCELO CRUZ: Analisar as letras... Só que o meu medo, Geraldo, é justamente isso, será que eu vou conseguir todas essas letras?

GERALDO BRITO: Pois é.

MARCELO CRUZ: É isso que é a minha preocupação. Se você que está pesquisando, que viveu, não está conseguindo encontrar...

GERALDO BRITO: Não estou conseguindo encontrar... O que ganhou o primeiro lugar foi, inclusive ele morreu, o Assis Davis, que organizou o FMPBEPI. Aí nem a mulher dele encontra os livros, ela não lembra a primeira música, porque ele ganhou em primeiro lugar e terceiro, ela não se lembra da primeira.

MARCELO CRUZ: E nem letra tem mais guardado.

GERALDO BRITO: Eu acho que o negócio é a gente dar uma chegada lá, nós dois na Universidade, para ver no arquivo do DCE.

MARCELO CRUZ: Agora, o departamento de artes que você falou é que primeiro organizou.

GERALDO BRITO: É.

MARCELO CRUZ: A partir de que ano?

GERALDO BRITO: No meu ano ainda era a jornada universitária que em 77 e 78 não teve, 79 teve... ou foi 79 ou então 80, mas na minha cabeça foi a partir de 80 que teve uma conotação do DCE de fazer, de organizar. Antes era em conjunto a coisa da Universidade, era

uma jornada que tinha jogos, mostras de coisas e os festivais era uma delas, não era uma coisa do DCE especificamente, tanto que quando ficou com o DCE ficou com o nome de FEMP.

MARCELO CRUZ: Quem organizou o primeiro festival da Federal?

GERALDO BRITO: Quem organizou? Tinha uma jornada universitária...

MARCELO CRUZ: Mas a pessoa específica, você lembra quem estava na frente?

GERALDO BRITO: Não lembro...

MARCELO CRUZ: Foram publicadas muitas reportagens de jornal dos festivais da federal?

GERALDO BRITO: Eu me lembro de sair muito: “hoje tem festival, e tal”. Mas nunca tinha o contexto depois...

MARCELO CRUZ: Saía letras no jornal?

GERALDO BRITO: Nada. Hoje é que o jornal anda atrás da gente, por causa de pautas, te liga, vai atrás, mas antes a gente é quem ia atrás dos jornais.

MARCELO CRUZ: Mas é isso, Geraldo, acho que você me deu um norte. Eu estou com vontade de trabalhar as letras, a música, o que estava se falando, o que vocês queriam dizer por meio das letras, da musicalidade, mas o meu medo, ao mesmo tempo e, isso é uma pergunta que se faz lá na avaliação, é se você tem essas letras para analisar? Você as tem, ou pelo menos sabe onde tem? Aí tem que dizer.

GERALDO BRITO: Pois é você já pode logo para ver se consegue essas letras eu vou te dando o nome da maioria dos que eu sei, do nome das pessoas e você indo atrás.

MARCELO CRUZ: O festival do Parque Piauí foi quantas edições?

GERALDO BRITO: Eu estava vendo com o Osmir, que ele participou de 84, 85, 86 e 87, aí eu liguei para ele hoje..., mas eu não consegui falar com ele para te trazer... se ele lembrava de algum detalhe se o festival foi mais além...

MARCELO CRUZ: Geraldo, obrigado pela entrevista foi um prazer conversar com você, muito obrigado pelas informações.

GERALDO BRITO: Fica tranquilo, no que depender de mim farei o possível para contribuir com sua pesquisa.

ENTREVISTA COM AURÉLIO MELLO

O roteiro aqui elaborado tem como objetivo a fundamentação documental da pesquisa “*Artífices da Canção: história e memória de artistas nos festivais de música popular em Teresina (décadas de 1970 e 1980)*” realizada no âmbito do Mestrado em História do Brasil/UFPI, sob orientação da Prof. Dr^a. Claudia Cristina da Silva Fontineles.

Entrevistado: **Raimundo Aurélio de Mello**

Data de Nascimento: abril 1955.

Profissão: Maestro, compositor e arranjador.

Entrevistador: Marcelo Silva Cruz.

Entrevista concedida em: 04 abril 2015.

Local: palácio da música, Teresina – PI.

MARCELO CRUZ: Primeiramente maestro, eu gostaria que você falasse como foi o início da sua carreira musical e principalmente na questão dos festivais. Como foi a sua inserção musicalmente falando nos festivais?

AURÉLIO MELLO: Bem, eu comecei a minha atividade de músico foi com a experiência que eu tive no Colégio Álvaro Ferreira, com o projeto banda de música. Até então eu não tinha tido nenhuma experiência com música. Não sabia nem se eu tinha um pouco de talento, nada. Mas aí nos anos 70, com o projeto banda de música nas escolas eu entrei e até hoje eu estou envolvido com a música. Então, eu comecei meu primeiro contato com instrumento musical, como professor de música. E daí foi quando eu comecei a me envolver e a me entrosar com alguns músicos também da banda que já faziam um trabalho de composição popular. Caso Zé Rodrigues, que foi meu parceiro durante muito tempo, que já participava dos festivais nos anos 70 da Escola Técnica Federal do Piauí, no Parque Piauí. Então, eu tocando na mesma banda, começamos ali um envolvimento. Eu comecei também a estudar um instrumento, que foi fundamental nessa minha opção para também me tornar um compositor de música popular, eu comprei um violão onde eu passei a ter minhas primeiras experiências em composição porque na banda eu era simplesmente um trombonista, tocava dobrados, valsas..., mas com o violãozinho em casa, começando a ouvir música brasileira, com envolvimento com os colegas, eu comecei a realmente fazer música. Mas foi justamente mais ou menos nos anos 80 que eu comecei a participar de alguns festivais. Comecei participando desses festivais

sendo levado por esses parceiros, Zé Rodrigues, Solange Veras... que eram pessoas que já dominavam o cenário dos festivais. Então eu participei do primeiro festival no Parque Piauí, e foi uma experiência muito boa porque logo nesse festival veio o primeiro lugar, ainda lembro até o nome da música: *Terra e Seca*, parceria com o Zé Rodrigues. Então eu achei aquilo muito divertido, muito bonito, muito emocionante e aí eu realmente eu entrei a fundo nessa questão de ser compositor. Inclusive comecei a ter conflito na escola, porque eu ainda era estudante, e era um excelente estudante, muito bom. Mas com esse negócio de banda de música, de festival, eu me descobri para o mundo, eu passei a assistir cinema, eu passei a comprar disco, a ler... porque no colégio eu era aquele aluno que seguia simplesmente aquela coisa. E com esse meu envolvimento em festival, com esses novos amigos que consumiam Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda, eu passei a ler, a querer saber de teatro, de cinema e tudo, fiquei um pouco mais antenado com o mundo, mas paradoxalmente, posso dizer assim, comecei a ser um péssimo aluno no colégio. Mas aí foi o meu batismo no festival e me deu essa guinada para que eu quisesse ser compositor, eu queria compor e aí eu passei a fazer música. Porque o festival vale aqui o registro, tem essa importância, porque quando você é um compositor, um músico que passa por essa janela, você tem uma visão diferente. Hoje em dia os festivais, eles estão meio esquecidos. Porque hoje o compositor já tem na sua casa uma placa de som que ele bota no computador, grava e de repente antes dele mesmo ter noção se é compositor ou não, ele já está gravando ele não passou pelo festival. É justamente no festival, aonde você vai ver a sua concorrência. E tendo concorrência você vai sempre querer fazer a melhor letra, vai querer fazer a melhor melodia, vai querer fazer os melhores acordes, os melhores arranjos... você vai querer fazer tudo de bom para ganhar. E você vai está concorrendo com a nata dos músicos, é diferente. Então eu acho que hoje para os compositores que estão fazendo música e que não passam pelos festivais, fica faltando esse degrau na carreira deles. Eu tenho a honra de ter passado, porque o festival tem essa importância. Ele é tão importante que a Música Popular Brasileira nasceu dos festivais. Então se você for considerar a nata da MPB, Chico Buarque, Caetano, Gilberto Gil, Milton Nascimento, vieram de festivais e eles estão aí até hoje. Quando surge algum compositor novo – até que surge – mais logo desaparece, depois reaparece, mas Chico, Milton, Caetano e Gilberto Gil nunca desaparecem. A gente até fica preocupado quando essas pessoas se forem, porque não surgirão outros iguais. E eu acho que, para surgir novos compositores, tem que acontecer novamente os festivais. Então o festival tem isso, ele é importante porque você vai querer fazer o melhor e é por isso que a Música Popular Brasileira é a música mais bonita que tem, porque ela saiu dali, daquele movimento de estudantes que pegavam, no caso de Chico

Buarque de Holanda, aquela cultura da música do morro e de uma maneira intelectual iam lá e faziam música baseada naquela coisa do morro. Daí surgiu a Bossa Nova, surgiu tudo, surgiu da mistura do rock internacional com essa coisa aí Gilberto Gil e Caetano fizeram essa coisa que depois veio virar a *tropicália*, mas foi num festival. Por falar nisso eu tive – muito tempo depois de ter sido um filho artístico que veio de festivais – a oportunidade de dar a minha contribuição, trabalhando na Fundação Monsenhor Chaves e idealizar o *Festival Chapadão*. Ele surgiu justamente com esse objetivo, de resgatar a cultura dos antigos festivais. Tanto que o *Chapadão* tinha na essência dele, que as eliminatórias acontecessem nos bairros. Para a gente ver, ter um diagnóstico do que é que esses compositores nos bairros estavam fazendo. Porque esse pessoal escuta muita coisa. Escuta reggae, escuta tudo e tal, mas quando eles vão para um festival aquilo que estão ouvindo, misturam com aquilo que querem fazer de melhor e dali pode até surgir uma tendência nova, um tipo de música nova se revela ali no festival. Porque a mistura daquilo que eles estão ouvindo, do que estão bebendo, daquilo que estão conversando, eles passam a compor e daquela mistura surge uma coisa nova, é por isso que esse festival também tinha o nome de *Chapadão*, porque era justamente para revelar uma música que fosse feita desse terreiro, a *Chapada do Corisco*, Teresina. Esse festival também revelou muitos artistas aqui da Música Popular Piauiense. Então, resumindo essa minha abertura, eu tenho a maior honra de ter participado desses festivais, eles me deram uma visão de composição, uma visão de integração, de movimento... O que é, para onde a música brasileira vai, para onde é que nós vamos. Então eu acho que essa janela do festival é importante, porque muitos compositores hoje não fazendo porque a tecnologia está levando para outro caminho, já começam a gravar antes de qualquer coisa. Hoje em dia o pessoal já não está mais nem querendo a gravação de CD porque eles já acham que melhor gravar uma *demo* e jogar na internet. Ou seja, já tem outra etapa que já está surgindo, que nem o festival e nem a gravação de CD. É mais ou menos isso.

MARCELO CRUZ: É tão verdade isso que você falou maestro que, a *Validuaté* que na época ainda era Papel de Parede, eu tive a oportunidade de estar na primeira vez que eles se apresentaram no Chapadão, eles eram lá de União, foi quando eles surgiram pra Teresina, foi no *Chapadão*. Mas sobre a questão dos artistas da MPB de repercussão nacional como Elis Regina, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda. Eu queria saber qual foi o impacto dos festivais da década de 60 e 70 para a música piauiense, para os artistas piauienses. Vocês conseguiram ouvir no rádio esses festivais do eixo Rio-São Paulo? Como foi a influência?

AURÉLIO MELLO: Teve uma influência muito grande. Teve festival que a gente não pôde nem acompanhar, mas com o nosso interesse quando começamos a fazer música, a gente ia

atrás e via em revista e tal e tudo... de repente surgiram alguns documentários que começaram a fazer e nós tomamos conhecimento..., mas aqueles primeiros festivais aqui ninguém viu, mas a gente sabe. Eu hoje eu sei quem ganhou quem participou e tudo porque nós já temos isso daí. Esse festival da Record... É engraçado... Ele influenciou da seguinte maneira: Qualquer festival que você faça, pode ser até hoje, com essa mistura de música que tem aí, de “música de plástico”, de música boa, de tudo, quando você entra no festival, aquela cultura lá do festival da Record vem. O artista vai querer fazer uma coisa meia protesto, meio Geraldo Vandré. Por que isso? É influência do festival daquele tempo, sem mais e nem menos. O *Validuaté*, por exemplo, ele faz uma coisa mais pop, mas na hora que ele entra no festival já pensa assim: “*Caminhando e cantando...*” [canta a música], não que ele vá fazer uma música igual àquela, mas ele tem aquela preocupação de fazer uma coisa que contribua no comportamento das pessoas, uma coisa boa, seja política, seja social, seja cultural. Então até se você resolver fazer uma canção de amor, você faz uma canção de amor diferente de uma que você vai fazer para o disco. Então quando você vai ao festival, você lembra de Tom Jobim, lembra de Gilberto Gil, lembra de Edu Lobo e principalmente de Geraldo Vandré porque o festival que o Geraldo Vandré participou, esse ficou na história de todo mundo, era uma música feia, porque aquela música realmente não tem muita coisa, mas era panfletária. Tinha apenas dois acordes. Mas só que naquela época tinha um significado. Você vivia um período negro da ditadura daí o cara chegar dentro de um festival e diz: “*Vem vamos embora...*” [canta a música], aquela coisa toda, tanto que virou um hino, e no dia seguinte, escondidos, lançaram o compacto com aquela música, mas depois o regime censurou. Então aquilo ficou na memória de todos os compositores. Vem àquela lembrança. Se vou fazer uma música de festival eu vou fazer para ganhar, então eu tenho que pensar em nível de Piauí, eu vou fazer uma coisa assim que valorize o Piauí, que critique alguma coisa assim, aquela coisa que tenha cheiro de festival, é a influência.

MARCELO CRUZ: É interessante porque algumas leituras que eu fiz dos festivais da década de 60, mostram que tinha o que você está falando. Que tinha realmente uma música feita para festival.

AURÉLIO MELLO: Essa experiência eu posso dizer que tive a honra de aprender, eu sempre fui muito esperto. Eu nunca fui um bom músico, mas eu sempre fui muito esperto. Eu pesquiso demais, então quase todos os festivais que eu participei, eu ganhei. E hoje eu digo, é uma coisa boa quando você realmente exerce a função de ser professor de música, porque você passa para seus alunos, dizendo assim: “Olha, eu sempre que entro num festival eu

ganho”. Aí perguntavam: “Mas porquê?” Aí eu explicava: “Porque eu faço uma música para o festival”. Então quando você for participar de um festival, faça uma música para festival. Faça uma música para ganhar. Aí o cara vai dizer assim: “Cara eu tenho três músicas, eu acho que eu vou pegar uma daquelas músicas e vou entrar naquele festival”. Não ganha, aquela música não foi feita para festival. Ele fez para gravar, ele fez para uma brincadeira, ele fez para homenagear uma garota... aquela coisa toda é diferente. Se você quer ganhar um festival, faça uma música para festival. Assim como Chico fez *A Banda* para festival, assim como Geraldo Vandré fez *Disparada* para festival, está certo? Aquilo é festival. Então na minha vida de compositor, depois que eu saí desses primeiros festivais nos bairros, eu participei do festival aqui [se referindo ao LP *FMPBEPI 80* que estava em suas mãos], primeiro festival que teve um registro, foi esse aqui, gravado, então eu fiz a música *Teresina*, que foi uma mistura. Eu queria homenagear a cidade e queria participar do festival, então foram as duas coisas ao mesmo tempo. Então essa música não chega a ser uma música para festival, mas ela tinha um apelo muito forte porque até então a cidade de Teresina não tinha nenhum hino popular. As pessoas quando viajavam, e eu viajei demais com estudantes, você chegava a São Paulo e não tinham nada para cantar. As pessoas só cantavam isso aqui: “*O meu boi morreu, o que será de mim...*” [canta a música]. Então ela não é uma música tipicamente de festival, mas *Teresina* não tinha uma música que a homenageasse. Ela ficou em 3º lugar, a outra música, *Pedra do Sal*, ela é mais festival, ficou lá em 4º lugar.

MARCELO CRUZ: Mas *Teresina* você fez antes do anúncio do festival ou foi depois lançamento?

AURÉLIO MELLO: Foi ali paralelo, está certo? Eu estava compondo a música, surgiu o festival e ela foi preparada para festival, digamos assim. *Pedra do Sal* também foi preparada para o festival. E isso ainda na época do *Grupo Candeia*, porque o grupo *Candeia* era um grupo também muito ligado às origens, as raízes e quase todas as músicas já tinham uma direção de festival. Depois compomos outra música com o *Grupo Candeia*, essa exclusivamente para o festival, que é a música *Reisado*, ou seja, ela é, exerce aquela mesma função: Nós vamos falar sobre o reisado, nós vamos nos manifestar através da cultura do reisado, ela foi uma música feita para festival e não deu outra, ganhamos o 1º lugar. E depois disso, eu passei a trabalhar, dar a minha contribuição, ajudei, criei o *Chapadão* e tudo, mas voltei a participar dos festivais... esse festival com a música *Reisado* já foi um *Festival Nordeste de música popular no Piauí*, já não era só do Piauí, tinha gente do Ceará, Paraíba e tudo, mas ganhamos o 1º lugar. Depois – não mais com o *Grupo Candeia*, porque aí eu já

tinha formado um outro grupo, um grupo com um leque mais aberto para a música que é o *Ensaio Vocal* –, eu voltei a participar de festival. Fiz mais uma música para participar de um festival em São Paulo, *Rataplan*, e era uma música que poderia ter ganhado, mas nós fomos muito massacrados lá, disseram que a nossa música era uma das mais bonitas, mas que também era a mais complicada, muito difícil, que era uma pretensão muito nossa. Realmente a música não aconteceu, mas é uma música que tenho um carinho muito grande e foi uma música pra festival e como ela foi feita pra festival, nós perdemos nesse cartucho. Depois ela foi gravada pelo *Ensaio Vocal* e é uma música muito bacana. Depois eu voltei a fazer outra música pra festival, *Xote*, e participamos do *Canta Nordeste* e não deu outra, ganhamos. Depois eu fiz outra música pra festival, *Meio Tom...* Parece que é esse o nome da música, 1º lugar. Ou seja, essa lição eu deixei para o pessoal, eu disse: “Olha você tem que fazer música para o festival, se fizer você pode até não ganhar, acontece, mas geralmente você ganha. Mas se você pegar uma música dizendo: “Ah, eu fiz uma música há dois anos, vou pegar ela e vou me inscrever”, pode até ganhar, mas é muito difícil. Se você quer ganhar mesmo faça uma música para o festival.

MARCELO CRUZ: Maestro, eu estou estudando especificamente 4 grandes festivais que aconteceram na década de 70. O FEMPI, pela Universidade Federal, o FMPBEPI, o Encontro de Compositores e Intérpretes do Piauí, que originou o disco *Geleia Gerou* e, o FESPAPI. Eu queria que você falasse um pouco desse último festival, como é que aconteceu. Ele é o que a gente encontra menos informações. Teve uma gravação de um disco dele? Eu não tenho certeza, é uma coisa que eu quero saber.

AURÉLIO MELLO: O que eu tenho certeza é que o FESPAPI, foi um dos mais importantes. A Universidade também eu cheguei a assistir alguma coisa, mas eu acho que o do Parque Piauí foi um dos mais importantes. Olha só as pessoas que foram reveladas pelo FESPAPI: eu, Zé Rodrigues, Naeno, (o Naeno é um dos maiores compositores aqui de Teresina), Solange Leal, Solange Veras, *Grupo Varanda*. Ele foi muito importante e ele perdurou, porque o bacana do festival é ele perdurar, aconteceu um ano, o segundo ano... E assim por diante. Ele acontecia no CSU do Parque Piauí, numa sala pequena, mas movimentava os bairros ou movimentava o bairro lá. Tinha gente que saía daqui do centro a pé para ir para lá, todo mundo era novo, não tinha emprego nem nada, mas aquela coisa muito forte e o festival do Parque Piauí, foi o início da minha carreira, então eu conhecia poucas pessoas, foi lá que eu comecei como artista, comecei a ter amigos. Não tenho certeza se foi gravado eu não tenho, eu só sei que uma das pessoas organizadoras era o Venâncio. Me lembro dele porque

esse eu cheguei até fazer uma amizade. Você deve entrevistar o Zé Rodrigues, porque o Zé Rodrigues chegou a morar no Parque Piauí e ele tinha uma amizade já e o Zé Rodrigues começou antes de mim, aliás, foi o Zé Rodrigues quem me levou para os festivais. Então desse primeiro festival o que eu posso falar carinhosamente é da importância dele assim, porque muitas pessoas que passaram por lá e ele perdurou durante muito tempo. O festival da Universidade apenas assisti, porque nem tinha começado ainda a carreira, mas lá eu cheguei a ver Assis Davis, grande músico e compositor, eu me lembro muito bem dele. Tinha outras pessoas lá que não vingaram assim e tal, que participaram, mas me lembro muito bem de ter visto Assis Davis, me lembro de ter visto pela primeira vez a cantora Laurenice França, mas isso eu menino velho assistindo, sabia nem se iria um dia participar daquilo. Já o FMPBEPI não, eu já estava em pleno vapor em minha empreitada como músico, como compositor. O *Grupo Candeia* já existia, já fazia show, então esse FMPBEPI, ele foi muito, muito, mesmo importante porque ele foi organizado por uma televisão. Foi a primeira vez que uma televisão acreditou na potencialidade dos artistas locais e fez esse festival no *Verdão* durante, me parece, foram três dias. Não me lembro se foram três dias seguidos, mas me parece que era cada semana uma e era muita gente, torcida, então foi um festival muito bonito. E teve também a importância de ser o primeiro registro. Um registro muito pobre, porque ele foi gravado, no Teatro 4 de Setembro, mas ele não foi nem gravado ao vivo.

MARCELO CRUZ: E é interessante porque ele tem umas palmas aí...

AURÉLIO MELLO: Pois é deixa eu lhe contar essa história. Existia uma possibilidade de ele ser gravado no Rio, mas não tinha condições de ser gravado lá. Aqui não existia tecnologia pra isso na época. Assim, uma pessoa que era até de uma secretaria aqui do governo, era músico, se chamava Giovane, que era um carioca que trouxeram do Rio de Janeiro para ser aquele mestre de cerimônia para dar aquele toque de qualidade, levou para o Rio de Janeiro para fazer uma mixagem e aí, no Teatro 4 de Setembro, eles pegaram palmas, não sei nem onde que andam aquelas palmas, e colocaram, mas a qualidade não é boa. Eles diziam: “Olha esse é um festival sério, um festival que nós estamos trazendo uma pessoa que já tem uma vivência muito grande de festivais no Rio de Janeiro”. Dizem que a qualidade não é boa porque foi gravado ao vivo, mas ele não foi gravado ao vivo. Ele foi gravado com um gravador em apenas dois canais e aí colocaram aquele negócio e levaram pra o Rio de Janeiro e fizeram a mixagem. Mas ele tem uma importância muito grande porque foi o primeiro, lembro muito bem que quando isso chegou aqui em Teresina, nós fizemos uma farra. Teve gente que chorou e tal e tudo, pra você ver a importância. Então esse aqui eu tenho toda essa

história pra contar, foi muito bacana. Eu me lembro muito bem que não houve uma disputa, briga, estava todo mundo muito feliz, os artistas cumprimentavam uns aos outros e tal e tudo, foi muito, muito mesmo interessante. Tem músicas muito bonitas nele. É lógico que a gravação se você for considerar o padrão de hoje, realmente é uma gravação pobre, mas tem essa importância.

MARCELO CRUZ: Das pessoas do disco, com quem você teve mais relacionamento musical?

AURÉLIO MELLO: George Mendes é uma pessoa que eu tenho muito envolvimento, hoje é publicitário e o Paulo Cunha mora em Brasília, é jornalista. O *Grupo Varanda* era um grupo que apresentou e era uma espécie de concorrente do grupo *Candeia*. Eram dois grupos regionais. Foi o grupo que interpretou a música *Uma Certa Maria*, é um compositor que hoje ainda faz música por aí que é o Francy Monte, mas ele não vive de música, é professor lá na UESPI. Mas é uma pessoa que sempre gostou de participar festival, hoje talvez não participe mais, mas ele é um compositor nato. O *Grupo Candeia*, com a *Pedra do Sal*, que eu falei aqui, era um grupo que já estava trabalhando, do qual fazia parte. *Milagre na Terra*, o Naeno, ele trabalhava junto com o *Grupo Varanda*. A música *Teresina* da mesma maneira eu com o *Grupo Candeia*. A *Pedra do Sal*, ela marca uma parceria que poucas pessoas conhecem. Geralmente as pessoas me viam assim: Aurélio Mello e Zé Rodrigues, Aurélio Mello e Glauco Luz, mas aqui é Aurélio Mello com Arimatan Martins, ele é teatrólogo. E nós fizemos essa música. Depois fizemos outra música também pra festival chamada *Minas*, essa música foi gravada depois pelo *Grupo Candeia*, mas não chegou a participar do festival, que é outra parceria minha com o Arimatan. *Desafio*, parceria de Rubeni e Lázaro acho que foi o primeiro festival que eles participaram. É muito diferente do que Lázaro faz hoje, diga-se de passagem. *Todo Prazer* de Cruz Neto, esse já fazia show no teatro com o *Grupo Calçada*, eu cansei de assistir deles, nem músico ainda... aliás, eu já trabalhava como músico, mas não tinha ainda me conduzido como compositor. Cruz Neto é um grande compositor, já um pouco mais adiantado do que eu e participou desse festival acho que foi cantada pela Laurenice... Não foi ele mesmo... Ela cantou foi a *Carta Aérea*, do Geraldo Brito. Geraldo Brito é o guru, digamos assim, antes de todo mundo aqui é o Geraldo Brito. Ele foi o Ídolo de todos. Todo mundo gostava dele porque foi o primeiro a fazer show e tal, a mostrar as músicas dele. Ele escreve sobre a história música piauiense, escreve bem, é um personagem importante. Mas ele aconteceu porque foi nesse mesmo festival que gravou sua canção e que mostrou para todo mundo, só que ele já era já tinha um trabalho, mas as pessoas não conheciam e eu que venho

depois, bem mais novo do que ele, começamos a ser conhecido do mesmo jeito, na mesma época por conta desse festival. *Filha do Sol* de Edivaldo Nascimento, uma pessoa muito nova aqui que apareceu que era um representante já da música do rock, só que nesse festival aqui ele entrou com uma música própria de festival, uma música muito bonita que eu particularmente gosto muito. *A Volta do Jerico* de Jurdam foi uma pessoa também nova, ninguém conhecia. Todas essas pessoas aqui já eram conhecidas dos bairros, das reuniões e tudo, ele não. Mas Jurdam veio do interior com uma música muito esquisita. Que falava do jumento, mas depois ele ficou amigo de todo mundo, mas desapareceu. Hoje eu sei que ele trabalha no interior, numa cidade, numa rádio, encontrei até uma vez com ele e me parece que ele continua fazendo música. *Vida de Vaqueiro* de Batista Brasil, outro compositor um pouco desconhecido da época. Ele apareceu nesse festival e depois sumiu, não levou mais adiante. *Reconstrução* de José Luiz também é de uma geração um pouco anterior dessa aqui. Eu falei aqui a pouco quando eu assisti o festival lá na Universidade, conheci o Assis Davis que era de outra geração. O José Luís era parceiro dele, dessa geração. Geração de Assis Davis, de Colombo, aquelas pessoas... É um pouco antes desse tempo que acontecia muitos poucos festivais, eles chegaram a participar dos últimos lá da Universidade. E aí o José Luís participou. Ele é professor de português, professor da Escola Técnica, hoje ele mora em São Luís.

MARCELO CRUZ: E o *Geleia Gerou* você não participou por opção?

AURÉLIO MELLO: Do *Geleia Gerou* não participei por opção. O *Grupo Candeia* já tinha um trabalho consistente e tudo... Então nós, na época não participamos, talvez porque estávamos fazendo alguma coisa na época, não tenho certeza. Era pelo *projeto Torquato Neto*, que tinha também outros trabalhos, mas nós participamos desse projeto. Foi um projeto muito bonito que fez uma turnê com os artistas. Foi feita uma escolha também muito acirrada, me parece que foram apenas cinco trabalhos pra fazer cinco apresentações. Me parece que eram Floriano, Picos, Parnaíba, Fortaleza e São Luiz. Seria com toda uma estrutura na época paga pelo governo e eu participei porque o *Grupo Candeia* foi selecionado. Foi selecionado o *Grupo Candeia*, George Mendes, o *Grupo Varanda* e mais dois que me faltam a memória. Sei que eu participei e nós fizemos show em Fortaleza, um show na Praça do Ferreira e depois no teatro, então essa foi à parte bonita do projeto, depois veio a ideia do *Geleia Gerou*, que nós não participamos, mas depois nós participamos de outro disco que foi o *Cantares*. Como esse disco acaba a história do *Projeto Torquato Neto*.

MARCELO CRUZ: Em sua opinião, como você avalia a gestão cultural na época a nível federal, pela Universidade Federal do Piauí, municipal e estadual para o fomento da arte, da produção artística de Teresina. Qual o papel do poder público da época na realização dos festivais? Foi mais por conta do peso dos artistas de Teresina ou teve mais importância o poder público daquela época?

AURÉLIO MELLO: O que eu posso lhe dizer é o seguinte: É que naquele tempo as coisas eram mais difíceis, mas em compensação havia uma simpatia muito grande para essa história de festival de música popular brasileira, porque ainda estavam muito quente ainda aquelas histórias dos festivais lá de São Paulo. Mas os festivais da a Universidade Federal do Piauí, eu acompanhei de longe, como eu te falei, era uma coisa que foi mais organizada por estudantes. O Parque Piauí, era feito pela associação de bairros, então a ajuda era pequena, muito mesmo. Depois começou a clarear um pouco mais a secretaria na época de cultura se interessou por essa coisa do nome de Torquato Neto e patrocinou esse projeto e aconteceu o *Geleia Gerou* e *Cantares* também. Depois a Prefeitura de Teresina também resolveu dá contribuição e fez dois LPs aqui, chamado *Teresina canta Teresina*, acho que foi na época da administração do Heráclito Fortes, esse foi diferente, não teve, por exemplo, festival e nem teve um critério como o do Torquato Neto, que apesar de não ter sido o festival teve um mecanismo de avaliar e de escolher as pessoas. O *Teresina Canta Teresina* foi aquele tipo: “vamos fazer um disco só sobre Teresina, vamos pegar o *Grupo Candeia* que sempre cantou Teresina, e vamos outros também. Ai já nessa época, a minha participação já foi mais um pouquinho além de compositor, foi como arranjador também. Foi a minha primeira oportunidade de entrar num estúdio de gravação com partitura na mão e chegar lá e dirigir. Então foram essas as primeiras manifestações que poder público viu que valia apena, porque bem antes era um pouquinho mais difícil, e eu queria concluir justamente dizendo isso, que eu, hoje eu sinto que as portas estão um pouquinho mais abertas, pelo menos pra mim por causa da minha história. Acredito que outras pessoas, tipo Geraldo, tipo Naeno, as pessoas quando veem também abrem as portas. Ai veio à participação do governo, que eu acho de importância vital, teve ai um período parado, mas eu acho que vai retornar, que é a Lei do Incentivo que na época não tinha, que promoveu e que patrocinou muitos trabalhos: A Lei A. T. Filho e a do SIEC, então eu acho que houve um avanço, eu não posso lhe dizer que não. Então hoje eu vejo artistas protestando: “Ah, não tem apoio! Não tem incentivo! ”. Eu não aguento mais ouvir falar dessa história que não tem apoio, porque apoio mesmo nunca vai ter. Agora o artista tem que começar a pensar em ter um produto bom pra ser mostrado, e isso quem te dá esse respaldo é

a tua história, ou seja, na história de seus festivais, a história de seus shows que você fez, que é pra você chegar num empresário com um título de uma lei de incentivo e dizer: “olha eu tenho um trabalho consistente”. Mas eu acho que houve um avanço.

MARCELO CRUZ: Maestro, entre os músicos dos festivais da época existia uma ideia de se construir uma identidade musical piauiense, ou seja, produzir uma música “genuinamente” do Piauí, ou vocês não tinham essa preocupação?

AURÉLIO MELLO: Gostei da pergunta, porque isso daí mexe no meu caso. Na realidade eu acho que furamos com isso aí. Eu acho que o artista piauiense, pelo menos na minha época, não tinha muito esse compromisso, mas eu posso lhe dizer que eu já comecei a trabalhar pensando nisso. Então eu cheguei a fazer reunião. O *Grupo Candeia* tinha essa proposta de queríamos descobrir uma música que a gente pudesse chamar de música piauiense. Mas nós não chegamos a construir isso não. O *Grupo Candeia* durou uns oito anos e lá nós propomos isso aí e tentávamos compartilhar com os outros artistas, mas eu não sentia muito interesse nisso. Já depois, eu já bem mais, cheguei a fazer reuniões, convocar alguns artistas, a propor a fazer um trabalho de pesquisa em cima de alguns ritmos piauienses que estão por aí e que a gente passasse a fazer algumas composições nisso. Então eu comecei a trabalhar o ritmo aqui dessa região aqui do Médio Parnaíba, o *pagode de Amarante*, o *pagode de Regeneração*. Eu disse: “Vamos fazer, porque veja bem, Minas Gerais pintou com a música de Minas, *Clube da Esquina* etc., quem ouvia aquelas músicas sentia cheiro de Minas Gerais. Aquela coisa de música barroca, aquela voz de Milton Nascimento e tudo. A música do Rio todo mundo sabe no que deu. O *Pessoal do Ceará* surgiu na época também com uma coisa diferente. A música de Pernambuco começou com o *Quinteto Violado* com aquele baião sofisticado de Luís Gonzaga, também começaram a fazer música em cima de *Maracatu*. Lá no Pantanal começaram a fazer Guarânia com Tetê Espindola. Então eu disse: “Por que diabo a gente não faz isso aqui também, coisas nós temos, então se é pra fazer”. Pode até alguém não gostar disso aí, mas eu tô falando muito consciente, muito, muito mesmo a vontade porque é uma coisa mestra, mas mesmo assim eu comecei a fazer música nesse sentido. Teve um compositor que se interessou muito por isso, um compositor piauiense que não mora mais aqui, Clodo Ferreira, mora lá em Brasília, que é daqueles três irmãos compositores, Clodo Ferreira, Climério Ferreira e Clésio Ferreira. Nós já estamos aí com quase quinze em cima de pesquisa de música piauiense. Não estou lhe dizendo que nós estamos fazendo uma música real e tal, não, uma proposta, porque eu acho que o período já passou, o período de movimento. Eu digo: “A época era aquela, agora nós vamos deixar isso aqui pra esses

meninos do rock ai, vê se eles têm o peito de fazer isso ai porque nós não tivemos. Por Teresina sempre ter essa coisa de absorver muitas informações, percebo que, de modo geral, os artistas preferiam ver aquela coisa moderna que o Caetano estava fazendo, que o Djavan estava fazendo, acham que o lance é aquilo que eles estão fazendo, e fazíamos, e eles faziam, e faziam bem porque talento nunca faltou. Mas não houve essa preocupação de usar esse talento em descobrir essa música piauiense, o pessoal achava que isso era meio piegas. Mas ai de repente teve uma reviravolta. Ai começou a surgir uma música muito doida nordestina misturada com zabumba com guitarra, que foi o pessoal lá do Mestre Ambrósio, por outro lado Zeca Baleiro trabalhando em cima do boi. Aqui surgiu o *Narguilé* e *Os Caiporas*. Então rolou essa coisa que eu acho muito bacana, que eu acho muito legal. Mas eu tenho certeza absoluta, *Caiporas* é inspirado naquilo do *Cordel Encantado*. Mas em relação a movimento, que a música do Piauí nunca teve. Não foi falta de talento, nem nada, mas é porque a gente usou o talento pra outra coisa.

MARCELO CRUZ: Por que em sua opinião a música piauiense, apesar de ter talentos como o seu e de outros tantos compositores e cantores, não teve uma maior repercussão nacional? Você ver Fagner, Belchior, Ednardo, Zé Ramalho, Alceu Valença, surgindo na mesma época de vocês, fazendo sucesso. Então por que a música piauiense não acompanhou essa tendência?

AURÉLIO MELLO: Pra mim a resposta é essa: Movimento. Nós não pintamos como um movimento, era aquela coisa fragmentada aqui. O *Pessoal do Ceará*, sempre lembramos que era Fagner, Roger, Ednardo, Belchior... aquilo era movimento. E eles foram todos pro Rio e pintou aquela música e o pessoal, a música era tão diferente que eles chamavam o *Pessoal do Ceará*.

MARCELO CRUZ: Mas assim, os grupos artísticos foram também pro Rio, pra São Paulo?

AURÉLIO MELLO: Alguns. Alguns e uma época bem mais recente. Houve uma tentativa. Eu, como disse, já tinha jogado a toalha. Porque também eu passei a me envolver com outras coisas. Passei a trabalhar na Universidade, eu passei a reger o coral da Universidade, diretor da Escola de Música, é do próprio trabalho com o *Ensaio Vocal*, minhas coisas ai depois veio a Orquestra Sinfônica ai foi me consumindo. Mas teve um período que houve uma tentativa e eu dizia: “Olha, muito louvável, mas eu acho que não dá mais não”. Eles tentaram fazer um movimento chamado *Navilouca* e aí tentou juntar uns grupos, lembro do Glauco Luz. As

peessoas até pensavam que eu participava, mas não, e participava assim, porque eu tinha músicas envolvidas, Glauco era meu parceiro e tal, então tinha música minha lá, mas eu mesmo não estava participando, eu presente lá, mas o *Navilouca* era Glauco Luz, Geraldo Brito, Carol, Myrian, Patrícia, esse pessoal foi para o Rio, tentar levar essa *Navilouca*, com uma música louca, uma música diferente. Mas não aconteceu, porque na realidade eu acho que não houve muita coisa de diferente não. Tinha assim músicas bem feitas, letras bem feitas do Glauco, músicas bem feitas do Geraldo, boas músicas minhas, mas não era nada assim de extraordinário para o público do sudeste. Mas poderia ter até acontecido porque as músicas eram boas. A Myrian cantava muito bem, a Patrícia também, mas a possibilidade de ter acontecido seria muito maior se fosse uma coisa um pouquinho antes e uma coisa assim, diferente, para eles dizerem: “Poxa que música é essa, que coisa diferente”. Em toda a história da música foi assim. Quando João Gilberto apareceu tocando aquele negócio, todo mundo: “Que batida é essa? Poxa que coisa diferente” Tem que ser novidade. Então esse foi um defeito nosso. Algumas pessoas podem até não concordar, mas aqui, em minha opinião, esse foi um defeito nosso e isso tem muito a ver com a nossa música não ter acontecido.

MARCELO CRUZ: Maestro, eu gostaria de saber também sobre a questão em relação à configuração política e social da época, ditadura militar. A produção musical sofreu algum tipo de censura dentro e fora dos festivais? Eu queria que você relatasse algum tipo de situação que você vivenciou.

AURÉLIO MELLO: Eu acho interessante isso daí. Pra mim é engraçado, parece um paradoxo. A gente vivia sob aquela coisa lá e tal e tudo, mas a gente tinha mais disposição, eu acho que era até para afrontar, a gente queria está fazendo, a gente queria está peitando, então a produção era muito grande. Produção de música, produção de apresentações, a gente tocava em qualquer lugar, chegava num boteco e fazia um show. Parece que era uma coisa para afrontar, eu acho que foi uma efervescência muito interessante, mas muito superior que a que à gente faz hoje. Porque é um paradoxo, hoje nós temos essa liberdade, mas não temos mais essa disposição e na época vivia aquela coisa braba, qualquer música que eu tinha que colocar aqui, eu tinha que ir lá à Polícia Federal, e eu fui muitas vezes lá e muitas vezes sai de lá com a música presa, e olhe que não tinha nem o quê censurar.

MARCELO CRUZ: E você lembra alguma situação do porquê foi censurado?

AURÉLIO MELLO: Lembro sim. Eu fui censurado algumas vezes, a música não passou por uma pessoa que hoje eu convivo com ele aí, ele lembra muito bem disso, não tenho vergonha de dizer não, o Robert Rios chegou lá a trancar algumas músicas minhas. E tinha uma pessoa que trabalhava com o Robert Rios, o nome dele era Peixe, que terminou sendo meu peixe porque eu fiz amizade [risos]. Ele liberou um bocado de música, porque também naquela época a gente vivia muito daquela efervescência, a gente queria protestar de qualquer maneira então a gente botava nas músicas mesmo e a função dele na época era não deixar. Hoje acabou aquela coisa toda, mas eu vivi isso aí. Mas hoje tá aí, o Robert Rios bebendo com a gente, brincalhão e tal, mas na época ele tinha aquela função.

MARCELO CRUZ: Mas alguma situação de show, tipo de polícia chegar não chegou a acontecer?

AURÉLIO MELLO: Não chegou a acontecer não, de jeito nenhum. E eu acho até que foi uma convivência mais ou menos pacífica. Acontecia a censura de música porque eles estavam lá, e era obrigado, era uma lei e a gente tinha que ir. Mas eu te confesso que as primeiras vezes eu ia com medo, mas depois eu fiz amizade com o Robert e passei a conhecer o Robert também e foi perdendo um pouco dessa coisa, mas eu me lembro, quando eu chegava lá as pessoas diziam assim: “Rapaz essa música do Chico Buarque é uma m....! ”. Olha só tentavam colocar isso pra gente e tal e a gente, para a gente não fazer igual.

MARCELO CRUZ: Nas décadas de 70 e 80 eu gostaria de saber se você foi influenciado pela obra de Torquato Neto. Ele era um exemplo a ser seguido ou uma espécie de peso referencial em que tudo que era comparado? Como era essa relação?

AURÉLIO MELLO: Acho interessante. Eu surgiu com o *Grupo Varanda, Candeia*, um pessoal um pouco mais novo. E existia já Geraldo Brito, Durvalino, pessoal mais antigo, Laurenice já fazia também. Eles tinham esse lado, a tendência, essa coisa de Torquato Neto, porque foram contemporâneos dele. Eu não conheci Torquato Neto. Eu lhe digo com toda sinceridade, que o que eu fiz na época não tem nada haver com ele, eu nem ouvia Torquato Neto. Eu me lembro que eu criança, eu estava indo para casa e soube de um velório que depois vieram me dizer que era o Torquato e eu nem sabia quem era. E quando eu passei a compor, a música do Torquato Neto pra mim não tinha nada porque eu não ouvia. Mas essas pessoas aqui sim então quando nós começamos a compor, com esse pessoal mais novo, existia um pouquinho de conflito. Existia isso justamente como eu estava falando: “Olha, esses caras

estão muito atrasado, esses caras não conhecem nem Torquato Neto”. Existia isso aí e que era saudável também, também era legal, mas existiu isso durante muito tempo e teve umas discursões brabas, sempre comparado porque quem seguia aquela coisa moderna do Torquato. Bom, hoje eu como maestro da Orquestra Sinfônica, fiz um show em homenagem a *tropicália* ao Torquato Neto, que é magnífico, muito bom, muito bom. Na época que eu comecei a compor a minha influência foi todinha do *Pessoal do Ceará*, eu fazia coisas assim tipo Ednardo, Belchior e depois a grande influência de Luiz Gonzaga que é uma coisa de família mesmo, meu pai tocava e tal, mas aquela coisa toda do Torquato Neto era uma coisa muito moderna para mim. O Torquato Neto influenciou muitas pessoas, mas tinha essa coisa de: “Ah, tinha que ser igual!” Era desse jeito que acontecia mesmo. Eu tive alguns problemas com algumas pessoas, não vou falar porque hoje nós somos muito amigos. Essas pessoas que me criticavam na época diziam assim: “Porra, o Aurélio é um cara muito atrasado, não conhece nem Torquato”. Hoje são pessoas que me admiram muito, mas muito mesmo e a gente tem uma convivência muito bacana.

MARCELO CRUZ: Eu gostaria que você também falasse um pouco sobre os espaços culturais na época, os bares, as praças... Como era Teresina na década de 70 e 80? Como era viver em Teresina comparado com hoje? Qual era a realidade de Teresina?

AURÉLIO MELLO: Os artistas da cidade tinham mais peito assim pra ir ao Teatro 4 de Setembro, hoje você não vê mais, é muito difícil você ver um show de um artista no Teatro, na época acontecia demais, Laureniçe fazia show no Teatro, tinha Edvaldo Nascimento, Cruz Neto, Geraldo Brito e tinha público. O Grupo Candeia fazia dois, três shows por ano no Teatro 4 de Setembro, depois o *Ensaio Vocal*, que chegou a fazer show no Teatro que a fila dava volta lá no Banco do Brasil. Aí aconteceu uma coisa interessante: Os bares começaram a aparecer colocando música, a princípio foi muito bom isso aí, foi muito bom porque aí você não ouvia música piauiense só no teatro, nos bares também, só que nos bares é diferente. A maneira como a pessoa se comporta no teatro pra um bar é muito diferente. A pessoa tá lá e muitas vezes você tá tocando, por exemplo, com o Grupo Candeia, que durante muito tempo que tocou na noite, e sempre estava lá impondo o repertório e dizíamos: “Não, nós não vamos tocar música americana não, nós vamos tocar a nossa música, nós vamos tocar a nossa música”, mas nem todos os artistas fizeram isso, começaram a tocar *cover* e de repente deixaram de tocar o que era deles pra tocar o dos outros, ou seja, por um lado foi bom, apareceram mais espaços, mas por outro lado os artistas começaram a se desligar um pouco. Mas naquela época, tinham alguns bares em Teresina que faziam questão que você tocasse a

sua música. O principal que eu lembro, era o *Nós & Elis* que era um bar muito frequentado e lá você tocava a sua música. Tinha outro também que eu não tô lembrado o nome, que era no Marquês. Que também lá tinha essa proposta. Mas hoje eu acho que ainda tem ali ou acolá, mas na grande maioria o pessoal que tá lá quer ouvir outro tipo de música, por isso eu prefiro aquela época porque pesava mais o trabalho do artista autoral. Hoje tem mais espaço, porque Teresina cresceu, mas tem mais espaço para músicas voltadas para o que DJ faz. Espaços para música popular brasileira estão um pouco resumidos.

MARCELO CRUZ: Então em sua opinião, na década de 80 as pessoas valorizavam mais a música produzida aqui?

AURÉLIO MELLO: Eu acho. Porque perderam o hábito de ver show de artista local. Naquela época, que ainda tinha resquício da ditadura as pessoas eram muito ligadas à música brasileira, as pessoas comentavam: “Olha, hoje vai ter Geraldo Brito... Hoje vai ter fulano de tal” e as pessoas iam. Hoje as opções estão muito misturadas. Tem muita gente que não gosta mais disso aí, você vê um bocado de meninada aí que prefere ir pra um local onde vai ter um DJ, onde vai ter uma música eletrônica, que também é muito bom, mas eu acho que aquela coisa de você se ajeitar pra ir assistir música brasileira, então caiu um pouco mais por conta mesmo do que tá acontecendo no Brasil, nós temos uma música da pior qualidade que eles jogam pra gente, então nos bairros e na periferia o que rola é aquela música bem descapitada mesmo, quanto mais esculhambada melhor, quanto mais esculhambada mais gente vai ver. Ou seja, quando você faz um concerto da Orquestra no adro da Praça São Benedito, pra quase mil pessoas, não tem segurança, não tem nada, todo mundo assiste e vai embora sem perigo, se você vai pra um lugar onde tá tocando *Bossa Nova* não tem nada mas, se você vai pra um lugar onde tá rolando um *funk*, você está sujeito a ter tiro. Infelizmente, mas não é uma coisa que acontece só aqui, é uma coisa da conjuntura nacional, então não é que a pessoa deixou de dar valor, não. Tá muito diversificado. A imposição que vem de lá para esse tipo de música é muito grande e isso é uma coisa que me preocupa porque às vezes quando eu estou fazendo show com o *Ensaio Vocal* – o último que eu fiz lá no *Artes de Março* estava lotado – eu comento: “Olha muito obrigado pela presença. É muito bonito e significa que nem tudo está perdido, vocês estão aqui pra ouvir música brasileira, isso é legal” Isso preocupa a gente, eu tenho um filho que já escuta todo tipo de coisa que tem por aí.

MARCELO CRUZ: Maestro eu gostaria que você falasse mais um pouco como é que foi a formação do *Candeia*?

AURÉLIO MELLO: Ele surgiu dentro da banda de música da Prefeitura de Teresina. Foi o nosso primeiro emprego. Lá, foi o que eu falei aqui no começo da conversa, eu conheci o Zé Rodrigues, conheci Vitorino, conheci Solange. Então dentro da banda a gente tinha que tocar 7 de Setembro, mas aí as saídas da gente pra tomar cerveja era fazendo música, aí eu disse: “Vamos fazer um grupo pra gente começar a tocar música piauiense” ele surgiu não só com aquela história de juntar todo mundo e fazer um show, não. Fazer, baseado na música de Luiz Gonzaga, mas que seja uma música nossa. Aí fizemos *Teresina*, *Num Se Pode*, *Zabelê*, tudo música que tenha uma conotação de Piauí. Só que na época o nosso conhecimento, a nossa musicalidade era muito pequena, então, durante muito tempo, as pessoas diziam a gente parecia muito com o *Quinteto Violado* que, para mim na época, era uma honra porque era o grupo muito bom, mas era por conta de nossa limitação não tinha muita coisa para oferecer como músicos. A gente fazia o que podia, mas fazia, tinha aquela proposta de fazer uma música, baseada nas lendas do Piauí. O *Candeia* foi um grupo formado a partir da banda 26 de agosto.

MARCELO CRUZ: E acabou porquê?

AURÉLIO MELLO: Porque você trabalha, trabalha e naquela época o grande sonho era gravar um disco. E nós trabalhamos, trabalhamos, trabalhamos e nós gravamos um disco *Terreiro* no Rio de Janeiro, então era aquela coisa toda, aquela loucura, aquela festa. Aí gravamos, então nós tínhamos realizado aquele sonho de gravar. Chegamos a vender 4 mil cópias desse disco. Nós conseguimos fazer com que a Rádio Pioneira tocasse e tal e tudo e aí ele cresceu, vendemos 4 mil cópias. Mas depois foi enfraquecendo, enfraquecendo, enfraquecendo e não aconteceu, pronto, aquilo decepciona. Sim, gravamos e agora, vamos gravar outro. Você fica na dúvida. Mas gravar outro pra quê. Aí depois veio o CD e eu já vim gravar com o *Ensaio Vocal*, gravamos e foi a mesma coisa, gravamos e chegou a fazer sucesso aqui, o pessoal rodou durante um tempo e enquanto rodou vendeu muito. Só que o *Ensaio Vocal* foi além, porque chegou a tocar no Rio, Brasília, Recife e até fora do Brasil. Só que fora do Brasil fomos fazer um trabalho em cima de Chico Buarque de Holanda. Mas o *Grupo Candeia* foi enfraquecendo por isso.

MARCELO CRUZ: Maestro a nossa última pergunta, eu queria que você terminasse a entrevista fazendo um exercício de subjetividade, de autorreflexão. Se você pudesse conversar com o Aurélio Mello jovem lá do FMPBEPI, lá do FESPAPI, o que você diria para ele?

AURÉLIO MELLO: Eu diria que essa coisa de trabalhar com uma música nova, uma música diferente, essa ideia de colocar uma proposta no teu trabalho, ela é muito significativa. Diria que, se ele pensou nisso, pensou certo e faça de novo porque o caminho é realmente por aí. Coloca isso dentro do teu trabalho, quando você vai para o festival, quando você está alimentado com essa proposta de fazer uma coisa nova, vou fazer uma música para o festival e, principalmente vá priorizar o potencial que você tem ao seu redor, porque isso é o que vai te dar respaldo para você fazer uma coisa diferente, porque se eu for fazer só aquilo que eu gosto, que eu achei legal, fazer o que o Chico fez para o Rio. Eu vou ficar fazendo uma música bem-feita e tudo, mas não tem tanta importância, mas se a gente ver o que temos de rico, perceber, curtir as vibrações da cidade e colocar isso no teu trabalho você pode ter um trabalho diferente, um trabalho que valorize a tua cidade. Um trabalho que ti dá autoestima e você passa até a valorizar mais o local onde você vive, por isso, que há trinta anos quando eu disse: “Ai e troca quem troca destroca minha Teresina eu não troco jamais”. Valeu a pena eu ter ficado, porque eu construí esse trabalho que hoje é respeitado, mesmo não tendo ido embora. Ter ficado aqui fez meu trabalho ficar reconhecido, respeitado e eu reforço essa coisa de que minha Teresina eu não troco jamais, ter ficado aqui valeu muito a pena, na constituição da minha história como músico.

MARCELO CRUZ: Muito bem, muito obrigado maestro, pelas suas histórias, espero que você tenha gostado também, para mim foi um prazer. Até a próxima.

ENTREVISTA COM CRUZ NETO:

O roteiro aqui elaborado tem como objetivo a fundamentação documental da pesquisa “*Artífices da Canção: história e memória de artistas nos festivais de música popular em Teresina (décadas de 1970 e 1980)*” realizada no âmbito do Mestrado em História do Brasil/UFPI, sob orientação da Prof. Dr^a. Claudia Cristina da Silva Fontineles.

Entrevistado: **Joaquim Antônio da Cruz Neto**

Data de Nascimento: 05 abr.1957

Profissão: Compositor, intérprete e economista.

Entrevistador: Marcelo Silva Cruz

Entrevista concedida em: 25 abr. 2015

Local: Teresina shopping, Teresina – PI.

MARCELO CRUZ: primeiramente, eu queria que você falasse um pouco o início da sua trajetória musical até hoje. Como começou? Como foi sua entrada nos festivais de Teresina?

CRUZ NETO: Eu comecei em São Luís, eu morava lá, nesse tempo e todas as férias eu vinha pra cá. São Luís já tinha um movimento musical muito organizado, com compositores já conhecidos graças aos festivais que eram realizados lá. E Teresina até então não havia nada, tinha tido um festival na época numa boate chamada Beira Rio, neste festival participou Ana Miranda, participou A Barradinha (Lenna Rios), mas não houve uma grande repercussão. Em 1973, mais ou menos, eu conheci o Geraldo Brito, um amigo nosso, Marcelo que era músico, me falou: “Ah você gosta de música vou lhe apresentar um dos maiores músicos que eu conheço o Geraldo Brito”. Eu, na verdade, cheguei a Geraldo Brito lhe pedindo pra ele me ensinar a tocar uma música no violão, eu nem conhecia o cara e já fui logo pedindo pra ele me ensinar a tocar violão, porque na verdade eu sempre toquei muito mal. E quando a gente se conheceu eu fiquei impressionado com o violão do Geraldo Brito e ele começou a resolver a fazer algumas canções, nada assim muito sério. E nós fizemos, e a primeira música que nós fizemos chamava-se a *Viola e a Morte*, inclusive nós fizemos essa música no adro da igreja de

São Benedito, era noite, estava muito escuro e quando a gente estava tocando a música chegou Albert Piauí, que já conhecia o Geraldo Brito porque eles moravam próximos. E o Albert Piauí, que era um cartunista, ouviu a música: “Rapaz eu vou levar vocês pra cantar no programa do Tarcísio Prado, que era um programa que tinha na época chamado *TP Estúdio*, e nós fomos a este programa na *TV Clube*. Eu fiquei tão nervoso, tão nervoso que eu me lembro de que antes de eu ir minha vó me deu um calmante, um remédio que depois até foi verificado como inócuo, mas que psicologicamente funcionou, e nós fomos lá, o Tarcísio nos recebeu muito bem e nós apresentamos essa música, isso em 1973, e a partir daí começamos a desenvolver uma parceria musical, eu sempre fiz as letras, que era o meu forte e ele colocando as músicas aí até que surgiu. Depois houve um espetáculo que foi montado aqui em Teresina e que foi inclusive apresentado lá no Paraná, chamado *Nortristeresina*, e eu tive a oportunidade de ver, que era textos de Torquato Neto, de um bocado de gente e o certo é que isso repercutiu muito e quando eles voltaram fizeram uma apresentação aqui no Liceu, acho que deve ter sido em 73 ou 74, e nesse trabalho havia uma cantora chamada Laurenice França, logo depois desse trabalho eu a conheci e nós nos tornamos muito amigos, até irmãos mesmo, e começou uma parceria, eu, Geraldo e Laurenice. A Laurenice cantando, eu mais e o Geraldo compondo e tal e nós tivemos a ideia de fazer um show. Não tínhamos nem ideia de como era que se fazia um show, mas o Teatro *4 de Setembro* já tinha sido reinaugurado acho que isso já era em mais ou menos 75, 76 por aí não lembro muito de data. Mas aí nós resolvemos fazer um show, aí criamos um grupo chamado *Calçada*. Esse grupo era eu, Geraldo Brito, Carlinhos na bateria, eu não me lembro mais, eu tinha até uma foto dele, mas eu não me lembro mais assim quem era, acho que foi em 76 que eu tinha passado no vestibular, o primeiro vestibular que eu passei foi em 76, bom, aí eu soube que tinha uma fundação cultural aqui em Teresina. Aí disse rapaz vamos ver o que que essa fundação cultural pode nos dar. Aí fui lá, marquei uma audiência com o secretário, não pude ser recebido pelo secretário, mas conheci uma pessoa maravilhosa que até então já trabalhava lá na cultura. Nesse tempo a cultura funcionava onde hoje é a Academia Piauiense de Letras, ali na Miguel Rosa aí quando eu cheguei lá conheci a Sulica e ela já me conhecia de São Luís, porque ela morou muitos anos em São Luís e o irmão dela, o Mineiro, era muito meu amigo aí ela veio falar comigo e tal, conversamos... Bom, resumindo a história: lá eles nos deram uma resma de papel e nós fizemos cartazes com esta resma, havia um cartunista aqui na época chamado Eurípides Aguiar, que assinava como Caco e o Eurípides fez um cartaz e nós saímos entregando na cidade e o certo é que nós fizemos esse primeiro show, não deu quase ninguém aí tempos depois, logo depois disso, acho que isso foi no primeiro semestre, no segundo semestre, teve um festival na Universidade Federal

do Piauí e eu escrevi, eu acho que duas músicas nesse festival e as duas músicas foram classificadas, era *Cantiga da lua bela* não me lembro mais assim qual foi a outra, aí eu sei que na verdade esse foi o primeiro festival aqui em Teresina que eu participei. Bom aí, não sei se foi antes ou se foi após esse festival, que rolou o *Showpiauí*, que talvez tenha sido a coisa mais importante que houve na história de Teresina para divulgar a música da cidade. O primeiro *Showpiauí* aconteceu num barzinho, num restaurante, num barzinho que tinha ali na Coelho de Resende, chamado *Cai Perninha*. Não sei por que a gente chamava de *Cai Perninha*.

CRUZ NETO: Esse bar era mais ou menos ali um quarteirão antes da Frei Serafim, entre a Frei Serafim e aquela rua ali da UDI, era naquele quarteirão. Eu acho que até hoje lá ainda é um barzinho. Aí nós fizemos uma apresentação, eu me lembro que cantei uma música chamada *Festa de Nazaré*, que era um baiãozinho muito legal que falava de um festejo imaginário e tal... Bom, mas deu um público legal, um pessoal “cabeça” que queria fazer cultura e tal. Depois, nós mudamos de lá e fomos para um barzinho chamado *Bananeiras*, que ficava na esquina da Frei Serafim, onde hoje é o *Supermercado Carvalho*. Ali tinha um butequinho vagabundo aí nós fizemos lá uma apresentação. Depois nós conhecemos um cara chamado Seiji Nakayama, que era um japonês que mora em Teresina e até hoje ele vive aqui, e ele era técnico de som muito bom e nos levou para fazer essa apresentação lá no auditório que tinha, ao lado do DER, Herbert Parentes Fortes. Então nós fizemos eu acho que bem uns três ou quatro isso começou a dar público lá. Eu acho que foi depois disso aí que veio o primeiro show que fizemos, eu, Geraldo e Laurenice que era o show do *Grupo Calçada*, o nome do show era *Canto Amordaçado*. Bom, passado isso, o Viriato Campelo resolveu organizar um show do mesmo do *Grupo Calçada* no Teatro 4 de Setembro, então o *Grupo Calçada* mudou já não era mais só eu e o Geraldo Brito, aí já entrou o Paulo Batista e outros. Aí a gente resolveu fazer este show no Teatro 4 de Setembro, um show chamado *Frutos da Terra*, então foi um show extremamente bem organizado, foi um show que teve um folheto com todas as letras de músicas e tal... falando de cada artista. Aí era eu, o Geraldo Brito, Paulo Batista, George Mendes, Almir no contrabaixo e Carlinhos Meneses na bateria. E a Laurenice não participou desse show. Bom, a verdade é que nós fizemos este show e ele teve uma repercussão muito boa porque foi o primeiro show com figurino, com um cenário belíssimo feito pela Heloisa Cristina, que era artista plástica, com uma iluminação muito legal do Assaí Campelo, então foi um show totalmente profissional. Aí a partir desse show, surgiu logo em seguida o show do *Grupo Varanda*, que era o Naeno, o Assis... uma turma muito boa... aí veio também o grupo do Aurélio Melo, o *Grupo Candeia*, que tinha uma cantora

excelente na época chamada Solange Veras. Então aí na verdade foi que começou a consolidar o movimento musical do Piauí. Mas até aí surgiu alguns festivais. Por exemplo, teve o festival da Cocha Acústica ali da Praça da Bandeira, que eu me lembro que esse festival, esse já foi bem depois. Mas teve um primeiro lá Cocha Acústica, que esse eu não vi, morava em São Luís ainda nesse tempo, onde foi revelado a Maria da Inglaterra, era o *Festival Universitário de Música Popular da FUFPI*, quem apresentou esse festival foi até o Davi Aguiar, esse eu só ouvi falar eu não participei dele e tal. Bom, aí eu sei que o movimento cresceu. E surgiram vários festivais. Até que surgiu em 1980, o FMPBEPI, que foi um festival organizado por um cara de fora que morava aqui em Teresina. E nesse tempo desse festival eu estava com a bola toda, digamos assim. Porque em 1980 eu tinha classificado uma música num festival da Rede Globo de Televisão, no MPB 80 que depois se tornou o MPB SHEL. Eu classifiquei uma música lá, foi cantada por uma menina chamada Maria Marta, uma cantora de São Paulo, na verdade eu acho que ela é gaúcha, mas morava em São Paulo na época, com um arranjo de um cara chamado José Briamonte e isso teve uma repercussão muito grande em Teresina, muito grande mesmo. Inclusive a Elvira Raulino foi do júri, mas a minha música não foi para a final. Então logo em seguida veio esse festival da FMPBEPI que foi organizado pela *TV Clube*, com ajuda de um cara de fora que morava aqui. Lembrei, o nome dele era Giovane, foi ele quem organizou este festival com todo apoio da *TV Clube*, inclusive ele foi transmitido ao vivo.

MARCELO CRUZ: Ele era músico?

CRUZ NETO: Ele era cantor. Parece que ele cantava na noite em São Paulo e veio tentar aqui e resolveu conhecer algumas pessoas e tentou organizar este festival, vendeu a ideia para a *TV Clube* e a ela comprou. E este festival na verdade, ele não teve premiação. A premiação era a gravação das doze músicas aqui que iam compor o disco. Nesse festival esse tem uma história superengraçada. O Durvalino Filho, que é um grande baterista e um excelente poeta, o Durvalino morava numa casa aqui na Zona Leste, e ele estava viajando, mas cedeu a casa para a gente ensaiar lá. Quando nós chegamos pra ensaiar, a luz estava cortada aí tivemos que sair, correr atrás, fazer alguma cota, arranjar grana, pagar a luz, pedir, implorar pros caras da Cepisa, aí tinha uns amigos nossos lá dentro da Cepisa que foram lá, o Mercury que mandou ligar a luz aí o certo é que, nós fizemos um ensaio, um ensaio nessa tarde, na tarde do festival e a noite nós fomos para a apresentação. O arranjo da minha música, a minha música chamava-se *Todo Prazer*, o arranjo era do Geraldo Brito e tinha uma inovação nesse arranjo que era o seguinte: foi a primeira vez que nós usamos um clarinete, que era tocado pelo Seu

Marques, que um excelente músico. Ele era sargento reformado do exército e tocava muito bem, ele já era bem mais velho que a gente, mas ele começou a curtir o nosso movimento. Resumindo: Nesse festival eu ganhei como melhor interprete masculino e minha música ficou em segundo lugar. A música chamada *Todo Prazer*, que na época ela era uma música meio diferente porque era um bolero com uma letra muito moderna e isso teve uma repercussão boa no festival.

MARCELO CRUZ: Elis Regina, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Fagner, Ednardo, Belchior, foram alguns artistas surgidos nos festivais ocorridos em São Paulo, no Rio de Janeiro e no Ceará na década de 60 e 70. Qual a importância dessas músicas e artistas surgidos desses festivais para o início da sua formação musical ou você não teve influência deles ou desses festivais?

CRUZ NETO: Só teve... só teve...principalmente eu sofri muita influência do Ivan Lins. Eu gostava muito do Ivan Lins. E tinha um detalhe: a minha geração de compositores, de músicos... Eu, Geraldo Brito, Laurenice, Viriato, Paulo Batista, George Mendes, nós discutíamos a música brasileira, nós ouvíamos os discos e íamos analisar as letras e discutí-las. Eu lembro quando o Caetano lançou um disco chamado *Araçá Azul*, que foi um disco completamente diferente, ele era um disco de letras loucas assim, de melodias completamente tronchas então nós discutíamos muito isso e uma das características que eu acho que serviu muito para enriquecer a nossa música na época foi exatamente essa discussão em cima dos outros artistas, por exemplo, eu conheci dois artistas na época que o Geraldo Brito não conhecia, que era Milton Nascimento e Egberto Gismonti, então eu trouxe esses discos pra o Geraldo, eu disse: “Olha Geraldo você tem que ouvir esses caras e tal...” que o Geraldo era muito ligado a *Bossa Nova*. E eu disse: “Rapaz, você tem que ouvir esses caras e tal... principalmente Milton Nascimento”. Ai ele ouviu e adorou e a partir daí eles passaram a fazer parte de nossas vidas. Eu tenho uma das maiores emoções que eu tive em minha vida foi exatamente o fato de ter conhecido a Elis pessoalmente, eu e o Geraldo Brito. Como foi isso? Ela veio para Teresina fazer o show *Essa Mulher*, e estava eu e o Geraldo Brito. Acho que esse show foi em 81, foi um pouco antes dela morrer. Nós estávamos na plateia, eu e o Geraldo Brito, quando a Sônia, que era diretora do teatro, chegou e disse assim: “Geraldo, Cruz venham cá a Elis quer conhecer vocês”. Não acreditamos nisso cara. Aliás, foi um rapaz que foi nos chamar. Quando nós chegamos no camarim, estava a Elis conversando com a Sônia. Ai eu parei na porta, porque pra mim ela foi, continua sendo e sempre será uma das maiores cantoras do Brasil. Ai nós paramos todos desconfiados na porta do camarim, ela

estava de costas, a Sônia estava de frente, aí a Sônia disse assim: “Olha o Cruz Neto e o Geraldo Brito”, aí ela virou. Quando ela virou ela disse: “Entrem, estávamos falando de vocês”. Quer dizer, por aí você via a simplicidade e o respeito que a Elis tinha pelo compositor, era uma coisa fantástica. Ela disse que queria conhecer nosso trabalho e nós tínhamos na época uma música eu e o Geraldo Brito, chamada *Cunhã*, e era uma letra muito polêmica que inclusive naquele tempo a música ia para a censura, previamente tinha que ter uma censura e essa música foi censurada porque o cara disse que ela era uma apologia ao lesbianismo. Aí eu falei para o censor na época, chamado Peixe, que era um cara que até acabou ficando meu amigo depois. Aí eu disse pra ele: “Mas eu não sou lésbica, como é que você diz um negócio desses?”[risos]. Mas na verdade a ideia era essa e ele percebeu isso e disse: “Ah, eu vou censurar essa música e tal”. Mas nós gravamos numa fita essa música e falamos dessa música pra a Elis e ela achou legal e queria ouvir. Nós gravamos num cassete e levamos pra ela, no outro dia passamos a manhã toda com ela lá no Luxo Hotel, eu, Laurenice e Geraldo e foi uma grande emoção de repente conhecer pessoalmente a Elis Regina.

MARCELO CRUZ: Sobre a musicalidade dos festivais, eu gostaria que você falasse um pouco mais sobre a influência dessa musicalidade. Por exemplo, o movimento tropicalista, vocês tiveram influência? A musicalidade de vocês parecia com a desse movimento ou não?

CRUZ NETO: teve influência, embora eu e o Geraldo Brito tenhamos começado com uma música tipo sertaneja mesmo, um baiãozinho chamado *A Viola e a Morte*, mas depois disso, a gente resolveu dar uma modernizada mesmo na música, a gente resolveu fazer uma coisa mais com a nossa cara, em termos de letra, mas com um arranjo já moderno, uma melodia moderna, exatamente o que fez o *tropicalismo*. Isso aí foi uma das vertentes do *tropicalismo*. Aí por exemplo, como eu vivi em São Luís, eu tive a possibilidade de viver em duas culturas. Uma cultura riquíssima, que era a cultura do Maranhão oriunda dos Portugueses, com o *Bumba Meu Boi* apesar de ser originário do Piauí, mas o Maranhão nessa época teve uma grande repercussão e começou a se fortalecer principalmente quando Papeti lançou o disco *Bandeira de Aço*. Então lá em São Luís eu convivía com esses músicos, com Josias Sobrinho, Sérgio Abílio, Tuca Viana, com Cesar Teixeira que foi um cara fantástico e eu comecei a compor alguns bois, e eu fiquei, na verdade eu fiquei com uma mística de música, de cultura do Maranhão com o Piauí que era essa coisa mais do Cordel. Das coisas que a gente via lá no Mercado Central, que a gente pesquisava Cordel, a gente ouvia aqueles violeiros tocarem, a gente pesquisava aquilo e tudo mais e ia fazendo algumas adaptações. Bom, e pela primeira vez eu subi no palco do Teatro 4 de Setembro, e toquei um Bumba Meu Boi, entendeu?

Toquei um *Bumba Meu Boi* e isso teve uma repercussão muito grande porque as pessoas sentiram que era uma música dançante. E, assim foi, mas que houve muita influência do *tropicalismo*, principalmente de Caetano e Gil, isso aí não tenha dúvida.

MARCELO CRUZ: Você e outros... Vocês conseguiram acompanhar no momento dos festivais da década de 60 ou só vieram absorver isso na década de 70?

CRUZ NETO: Não... embora eu morava em São Luís já tivesse TV lá nesse tempo e eles mostravam esse festival, mas eu era muito garoto e não tinha muito interesse. A não ser um festival internacional da canção, que quem ganhou foi um inglês, não sei se era Malcolm Roberts o nome dele, me lembro que o nome da música era *Love is All*, e essa música, e meu pai sabia que eu gostava dessa música e ele dizia: “Vamos assistir o festival hoje e tal”, aí quando tocou essa música meu pai disse: “Olha essa música vai ganhar”, e realmente ganhou o festival, mas naquele tempo, quer dizer, ele já sabia que o cara tinha ganhado porque não era ao vivo. Porque em São Luís não mostrava ao vivo, e como meu pai era radialista, ele já tinha a informação e fez isso pra dizer que era o um grande entendido de música e aquela história. Mas, esses festivais, eles repercutiram porque a mídia era muito forte, mil maravilhas... O discurso do Caetano num desses festivais, aquele cara. O Sérgio Ricardo que quebrou o violão no palco, então tudo isso foi muito representativo pra nossa música na época.

MARCELO CRUZ: Existia uma ideia de formatar, de construir uma música “genuína piauiense”? Da mesma maneira que alguns classificam a música do Ceará, do Maranhão. Para você o quê que seria a música piauiense ou isso não passava pela cabeça de vocês?

CRUZ NETO: Isso na verdade só passava pela cabeça de uma pessoa no movimento da música em Teresina na época, que era exatamente a minha. Eu sempre briguei muito por isso. Sempre... Sempre... Exatamente por ter vivido em São Luís e conhecer a música de São Luís, e a música de São Luiz é uma música que, na hora que você escuta você sabe que aquela música é do Maranhão. Então eu sempre briguei muito por isso, que a gente precisava ter uma coisa mais nossa e tudo mais. Passaram-se os anos e no ano passado eu encontro com o Geraldo Brito e eu disse isso para ele, aliás, ele que disse isso para mim: “Rapaz, Cruz Neto você tinha razão, a gente tem que pesquisar, por exemplo, aquele *pagode de Amarante* para fazer um trabalho em cima disso, para a gente pode criar uma personalidade para a música do Piauí, porque a música do Piauí, na verdade, infelizmente ela não tem nenhuma característica

própria. Nada, nada... a não ser mesmo assim, a maior vertente da música piauiense é a tendência do Pop Rock mesmo, ela tendeu pro Pop Rock, então não tem uma coisa assim com muita personalidade.

MARCELO CRUZ: Talvez sua característica seja a mesclagem de vários estilos, ou não?

CRUZ NETO: Eu acho que sim pelo fato de Teresina ser uma cidade muito nova, ter 160 anos então não houve assim uma cultura muito massificada. E assim, se a gente levar em consideração a geografia de Teresina, é um entroncamento, então vem pessoas de todos os lados e as pessoas que vem pra cá vem no sentido de se darem bem, de ganhar dinheiro e então nunca houve essa preocupação com a cultura, isso tá havendo mais hoje. Mas essa foi uma luta minha, uma bandeira minha, mas que nunca deu certo tanto que eu fiz o *Bumba Meu Boi* exatamente pra tentar resgatar isso, depois algumas pessoas também fizeram uns *Bumba Meu Bois*, mas terminou ficando porque a música do Piauí pra mim não tem nenhuma característica de identidade. Não tem. Não sei se isso é bom ou ruim, nunca parei pra analisar.

MARCELO CRUZ: Junto também com essa questão eu gostaria que você relatasse o que foi que aconteceu com os músicos piauienses nesse momento dos festivais que, como eu falei: Fagner, Belchior, do Ceará, Papeti do Maranhão, tiveram uma projeção nacional e, porque que os artistas daqui, músicos com muitas composições de qualidade como as suas, como as do Geraldo, não tiveram essa repercussão. O que não aconteceu pra não ter essa repercussão?

CRUZ NETO: Eu acho que o primeiro fato foi nós termos ficado aqui. Por quê? Hoje passa pela minha cabeça assim, na verdade houve, eu acho, que uma insegurança, nós éramos, pelo menos da minha parte, muito inseguros, eu era muito inseguro pelo fato de eu não ser um bom músico, eu nunca fui bom músico, eu toco muito mau, muito mau mesmo. E eu nunca tive essa coragem de enfrentar o Rio de Janeiro e São Paulo na época, com o violão que eu tocava. E também tem o seguinte: eu nunca quis ser artista, a verdade é essa. Eu me tornei artista por uma circunstância. Eu na verdade o que sempre quis foi assim, que meus amigos fossem pra lá e eu ficasse aqui, dando minhas aulas, fazendo minhas coisas. E mandando músicas pra eles, mas cantar mesmo eu nunca gostei de cantar, primeiro porque eu não gosto da minha voz, eu acho minha voz muito curta e segundo, eu não toco bem, eu faço música porque foi um dom que Deus me deu. Eu nunca gostei de cantar. Sempre fui muito tímido pra tá na frente do palco, mas eu sempre gostei de escrever letra. Meu forte era fazer letra e entregar pra os meus parceiros. Mas só que eu dava as letras pra eles perdiam, aí quando foi um dia eu

me zanguei: “Rapaz vou começar a fazer minhas letras” e comecei mesmo tocando mal como eu toco. E o Aurélio Melo uma vez me disse uma coisa que fique pensando... Ele era impressionado e estava discutindo com o Paulo Aquino e com o Glauco Luz que, como era que eu não tocava nada e conseguia fazer umas melodias tão bonitas. Eu disse: “Rapaz eu também não sei”, da mesma forma eu penso isso da Maria da Inglaterra. Eu acho que é um dom que Deus me deu e por conta desse pessoal perder muito minhas letras eu me zanguei e resolvi fazer mesmo minhas músicas. E por conta disso com toda timidez ainda fiz alguns shows, mas nunca foi a minha praia, ser artista, ser famoso. Mas eu acho que o que faltou pra música do Piauí foi garra, coragem de ir pra fora e sobrou ego demais. Eu acho que havia um ego muito grande entre todos. Cada um queria ser mais estrela que o outro, e essa coisa. Era uma coisa tão séria, esse negócio de um querer ser mais do que o outro, que uma vez eu estava assistindo a um show do *Grupo Candeia* e tinha na época uma rivalidade muito grande que as pessoas faziam, não sei nem quem era que fazia, diziam que a minha música era melhor que a do Aurélio, que era melhor que a de não sei quem e, isso terminou criando uma rivalidade grande, mas eu nunca fui, muito pelo contrário, sempre admirei muito o Aurélio, o Zé Rodrigues quando eles fizeram *Teresina*, que pra mim é o hino moral de Teresina. Bom, mas resumindo a história: Eu acho que nesse tempo a gente se encantou demais com o sucessinho que a gente fazia aqui e terminamos brigando muito. Para tu ter uma ideia eu estava no teatro assistindo o show do *Candeia*, e a viola do cara que tocava viola estava muito alta, destoando, eu estava do lado da minha mulher que até então na época era minha namorada aí eu disse para ela: “essa viola está muito alta”. Aí eu fui lá em cima pedir pro Luís Claudio que era o sonoplasta dar uma maneirada nela. Sai, subi e fui lá com intenção de ajudar. Cara alguém que estava lá ouviu e foi dizer que eu estava esculhambando o show dos caras, tu acredita? Aí um dia o Aurélio ia passando eu disse: “Venha cá quero falar com você” aí cheguei e disse: “aconteceu isso e isso e as pessoas andam falando que eu ando esculhambando o teu show, isso nunca aconteceu, o que aconteceu foi isso”. contei pra ele e o Aurélio disse: “Não Cruz Neto eu sei tu é um cara que admiro pra caramba sei que tu me admira também, deixa isso pra lá”, desde então somos muito amigos hoje somos parceiros, já fizemos diversas músicas juntos, inclusive um trabalho infantil belíssimo que nós temos de músicas infantis. Então eu acho que houve muito ego e pouca raça.

MARCELO CRUZ: Como era viver em Teresina na década de 1970 e 1980? Qual era o cenário da música autoral na cidade antes e durante a efervescência dos festivais? Existia já compositores antes de vocês e como é que era o cenário antes dos festivais e para terminar,

eles foram realmente decisivos, os festivais para a produção musical de Teresina e como você se definiria musicalmente hoje?

CRUZ NETO: Naquele tempo assim, eu me lembro de que tinha o Silizinho, que era um professor de violão, era compositor. Tinha o Torquato Neto, que não morava aqui na época, mas já tinha influência com as pessoas, o Durvalino que morava em Brasília, mas era um grande músico, um grande poeta. Então, assim, não havia pessoas conhecidas de música em Teresina, na verdade, praticamente quem começou o movimento musical em Teresina, foi eu, o Geraldo Brito e a Laurenice França porque até então, modéstia parte falando, até então não havia assim nenhum nome conhecido antes da gente, só Torquato Neto mesmo e a Lenna Rios e a Ana Miranda, morava no Rio de Janeiro, mas assim, quem começou mesmo efetivamente, quem teve coragem de subir num palco no Teatro 4 de Setembro, tocar *Bumba Meu Boi*, música autoral mesmo fomos nós. Até então ninguém tinha feito isso.

MARCELO CRUZ: Mas tinham várias bandas, mas que cantavam cover né?

CRUZ NETO: É. Eram bandas que tocavam músicas de baile, para bailes. *Os Brasinhas*, tinha *Os Cartolas* e os caras eram muito bons naquilo que eles se propunham fazer eles eram fantásticos, mas eram músicas de baile, então conjuntos para tocar em baile.

MARCELO CRUZ: Na minha pesquisa só vi uma banda que tinha música autoral, mas também tinha couver, que era uma banda da Polícia Militar, que era *Os Milionários*.

CRUZ NETO: Eram *Os Milionários*. Exatamente. Acho que o Geraldo Brito pode lhe falar muito sobre eles. O Geraldo, não sei se ele chegou a tocar nos Milionários, mas ele nesse tempo, o Geraldo já convivia com esse pessoal. Eu não, como eu te disse, eu morava em São Luís na época. Mas eu acho que, quem realmente teve coragem de subir no Teatro 4 de Setembro e tocar música autoral foi eu e o Geraldo. E depois veio o Naeno, com o grupo *Varanda*, veio o *Candeia* e daí foram surgindo outros nomes, o Edivaldo Nascimento, também que é uma pessoa que a gente não pode esquecer que ele é da nossa época. Só que o Edivaldo era de outra levada, já era mais rock. Mas é meu parceiro, também tenho algumas letras com ele. Então teve alguns festivais assim em Teresina que foram fundamentais assim para divulgar essa música especialmente o FMPBEPI. Agora, no meu caso mesmo eu acho que o que mais deu repercussão para mim como compositor, não foi nem tanto o festival da Globo, foi mais o festival da Globo Nordeste, que foi aquele o “Canta Nordeste” de 1994, que a Miriazinha cantou uma música minha, o *Violeiro*, a *Viola e o Luar*.

MARCELO CRUZ: E não é porque eu estou na sua frente não, mas é uma das melhores composições que já foram feitas aqui no Piauí, muito, muito linda, a melodia, a letra.

CRUZ NETO: A história dessa música é interessante. No ano anterior, que teve esse festival, eu e Naeno, nós tínhamos começado uma música que depois eu terminei só, chamada *Forró no Céu*, quando o Luís Gonzaga morreu, eu escrevi uma letra que era assim: imaginando o que, que aconteceria quando o Luís Gonzaga chegasse ao céu, encontrasse com o pai dele e os dois comessem a tocar. Então eu imaginei que todos os compositores clássicos que estavam lá, chegariam e se aproximariam cada um com suas características e iriam curtir a música dele. E o Nanán Lima ficou louco por essa música. Queria por que queria cantar essa música no festival e a Myriamzinha pediu pra cantar, aí eu disse: “Miriazinha, o Naeno já deu essa música pro Nanán Lima, embora contra minha vontade porque a segunda parte ainda não tá feita”. Mas o Nanán Lima até então na época, era considerado um cantor popular demais, brega, digamos assim, aqui em Teresina pra o pessoal mais culto, mais “cabeça” que fazia MPB, porque ele cantava aqueles forrós e tal. O certo é que ele foi pro festival. Ele cantou a música e nós ficamos em nono lugar e foi de todos os festivais da minha vida, foi o que eu tive o pior resultado. Aí um dia eu estava lá em casa pensando nisso: “Rapaz aquela música tinha uma coisa tão bonita, tudo bem, a música não estava pronta e tal”. Ah... mas ninguém supera o meu dom de compor. Aí peguei o violão e compus *O Violeiro, a Viola e o Luar* que saiu praticamente inteira, quando foi para colocar no festival.

MARCELO CRUZ: De uma vez?

CRUZ NETO: De uma vez. Aí a Myriamzinha, a Myriam Eduardo achou que a letra estava muito curta. Aí ela falou: “Ah Netão tu poderias colocar mais um verso e tal”, aí eu disse: “tudo bem!”, aí eu fiz mais um verso na música, eu disse: “olha Myriam se tu quiser tu te meter nisso aí tu te mete” [risos]. Ela trabalhava comigo no SEBRAI nessa época e tal e ela queria por que queria. Eu disse: “Oh se tu quiser tu cuida disso daí”. Ela quem fez inscrição tudo, eu não queria saber de nada, a única coisa é que eu disse pra ela assim: “Myriamzinha, festival não tem amigo, tem concorrente. Então você é muito nova, vou te dizer um negócio: Não revela o que tu vai fazer na hora do festival. Quando tu tiver no ensaio, tu mostra timidez, entendeu? Tu não canta com o pique que tu vai cantar na hora. Na hora tu solta a franga”. Disse isso porque já era macaco velho em festival. Aí quando chegou na hora do festival e, o que era legal no festival era aquela rivalidade cara, apesar da gente ser tudo amigo, mas na hora do festival era um querendo engolir o outro. E assim nós fizemos no dia do ensaio na

Potycabana, a Myriamzinha toda tímida, cantando de costas até para o pessoal. Cara, quando chegou na hora do festival, a Myriam virou um vulcão. Eu nunca tinha visto aquilo. Ai ela exagerou naturalmente naquilo que eu tinha dito pra ela. A interpretação que ela deu, foi assim uma coisa de louco mesmo, de louco. O arranjo era do Tim Fonteles, que ele foi muito feliz no arranjo e depois o Aurélio Melo complementou um arranjo vocal pra Myriamzinha, quando a gente já levou pra em Fortaleza, pra semifinal lá. Que a final foi em Recife. E por sinal houve até assim um negócio estranho. O Pelão, que era um dos jurados, ele foi jurado no primeiro festival que eu participei em São Luís na minha vida, no projeto Mirante que lhe falei, ele foi jurado lá e me conhecia. E a gente veio se encontrar 30 anos depois já nesse festival lá da Globo. Quando terminou o festival, ele chegou, ele era bem altão assim, me abraçou e disse: “Cara, você o cara, você fez cabelo e barba”. Você ganhou a melhor música e a Myriam ganhou a melhor interprete. Daqui a pouco vem o Valtinho, que era da TV Clube aqui que estava no júri lá, me abraçou e disse assim: “Cruz, ganhamos o primeiro lugar e a melhor interprete”. Quer dizer, eles viram o resultado. Daqui a pouco chega – até então a Myriam estava no palco, eu estava em baixo, bebendo e ela estava lá em cima, eu estava curtindo – o irmão da Myriam, o Eduardo e, com o resultado lá dos jurados. A minha música em primeiro lugar e a Myriam como melhor interprete. Passa, demora sair o resultado, e quando sai o resultado os caras alegaram que houve a diferença de um décimo em favor de uma música lá de, eu acho que de Aracajú, uma diferença de um décimo nas ligações telefônicas né... Então a minha música ficou em segundo lugar e a Myriam ganhou a melhor interprete. E mais legal cara, não é isso. O mais legal é que essa música, a Myriam quando saiu do palco bicho, as pessoas carregaram ela nos braços com aquele sotaque Pernambucano: “Galega você foi roubada vice, você foi grafada vice, você foi grafada!” E levaram ela até fora do local do festival nos braços cara, foi uma coisa emocionante. Então, mas ai... Eu já não queria... rapaz a história do festival deu tanta confusão em Teresina que tu não tem ideia. Rapaz aí foi briga muita e o povo esculhambando com a Myriam com raiva da Myriam dizendo que a música não merecia.

MARCELO CRUZ: Não, mas eu não entendi, mas com raiva da Myriam?

CRUZ NETO: É porque a gente tinha classificado a música. Os outros concorrentes ficaram zangados entendeu? E começaram a criar intrigas. Na verdade em volta do pessoal de música tinha um pessoal que era muito fofoqueiro mesmo. E não era o pessoal da música, mas era o entorno. São os *leva e traz* aí começaram a fazer fuxico e tal, mas eu nem ligava. Eu disse: “Olha Myriam se tu for atrás disso tu vai te ferrar” Que todo festival é assim. E eu conheci a

Myriam foi num festival. Eu estava morando em Recife, aí houve um festival e aqui e minha mulher escreveu uma música chamada “Quintal”, que é uma música que eu gosto muito. Pra mim é uma das músicas que eu mais gosto, porque ela fala da minha infância. E nesse festival, tinha uma menina de Belo Horizonte que é flautista, que é irmã do Toninho Horta, chamada Júnia Horta, e depois ela escreveu um artigo muito legal sobre o festival, que ela me fez um elogio que eu fiquei emocionado, ela disse assim: “Que o nível do festival foi muito bom, mas que as pessoas deveriam olhar para o lirismo da poesia do Cruz Neto. Que ele para mim foi o the best do festival e tudo mais”. E, quando chegou na hora de gravar, quem cantou esse festival aqui, eu acho que aqui foi a Mira, não sei quem foi que gravou, cantou nesse festival. Eu sei que na hora de gravar o disco lá no Rio, deram pra Myriam que eu não sabia nem quem nunca nem tinha ouvido falar e aqui na época em Teresina, tinha um bar chamado *Nunca Fomos Tão felizes* não sei se você conheceu esse bar, que ficou conhecido como o “Bar da Frase” porque o título era essa frase.

MARCELO CRUZ: Onde era?

CRUZ NETO: Era aqui no Jockey, eu não lembro bem onde era. Era mais ou menos próximo ali da Avenida Homero.

MARCELO CRUZ: Mas não tinha *Nós & Elis* ainda não né?

CRUZ NETO: Aí a Miriazinha foi fazer uma apresentação lá aí e eu fui conhecê-la, quando eu cheguei lá eu disse: Eu não acreditei no que eu estava ouvindo, pois até então não tinha ouvido o disco, só estava como raiva porque tinham dado pra uma menina que eu não sabia nem quem era. Cara, quando eu vi a menina cantando eu fiquei louco. Ela soube que eu estava lá aí resolveu cantar a música com o Geraldo Brito, e daí começou a amizade. A gente se tornou amigos e até hoje somos amigos. Foi mais ou menos isso que aconteceu, em festival tem muito dessas coisas de brigas, de intrigas.

MARCELO CRUZ: Eu queria que você falasse um pouco mais sobre os espaços e como era Teresina na década de 70? Como era o fazer cultural, o fazer artístico em Teresina, qual era o cenário de Teresina?

CRUZ NETO: Olha, a década de 70 foi uma efervescência cultural em Teresina. Começou com o Cineas Santos que criou um jornal, uma revista na época chamada *Chapada do Corisco*, que era uma revista que tinha poesia, tinha artigo, ele publicava trabalhos de artistas

plásticos e tudo mais, e Teresina na década de 70 começou a se descobrir culturalmente. Dai eu acho que veio a ideia do Arnaldo com o Albert criar o *Salão do Humor*, então a década de 70 em Teresina, como não tinha muito espaço, por exemplo, o Teatro ainda estava em reforma, não tinha sido reinaugurado, mas a gente já estava procurando lugares alternativos para tocar, a gente tocava em barzinhos mesmo assim, e não havia um compromisso assim de dizer: “Ah, eu quero ser um artista famoso”. Não, o que havia era a vontade da gente chegar no local e tocar. Então havia muito isso, mas com o surgimento do Teatro *4 de Setembro*, que foi o grande marco eu acho, na cultura do Piauí na época. Porque ali as pessoas passaram a ter uma galeria de artes onde passaram a conhecer a arte feita no Piauí, começou a música do Piauí ser tocada num teatro, numa casa de respeito, com uma iluminação e o pessoal de teatro começou a montar grandes espetáculos, Tarcísio Prado, Zé da Providencia... Depois veio o grupo a Lari Sales, com o Fábio, começando todo esse trabalho. Então era muito efervescente a cultura e aqui com um detalhe: “a poesia de Teresina tinha o Paulo Machado, que era um poeta fantástico, tinha outros também. E então Teresina começou na década de 70, muito mais na década de 70 a se tornar uma cidade efervescente mesmo, culturalmente falando e independente de espaço, não tinha espaço, mas a gente se virava.

MARCELO CRUZ: Você falou Cai Perninha, quais os outros bares?

CRUZ NETO: Tinha o Gellatis. Ah o Gellatis era o point de encontro da moçada tinha o Pingo no I. Também na década de final de 70, começo dos anos 80, foi criado um espaço cultural, que era um bar muito legal chamado... Eu não me lembro do nome do bar eu sei que no fundo tinha uma boate, eu acho que era a Pingo no I, acho que era Pingo no I o nome. Ele era mais ou menos de 1979, foi mais ou menos na época daquela música: “não, não chore mais”, do Gilberto Gil que estava no auge, foi na época desse bar. Ai surgiu um bar muito importante em Teresina na época, que era um bar e uma livraria. Uma livraria e um bar, chamado *Punaré*. Era uma casa bonita ali no Centro. Era de Antônio José Medeiros, Cineas Santos e o Noronha Filho, eles entraram e criaram. Então lá, a gente tocava, tinha música, tinha música tocando de qualidade.

MARCELO CRUZ: Ficava aonde?

CRUZ NETO: Onde hoje é o estacionamento do Banco do Brasil. Ali demoliram a casa e fizeram o estacionamento do Banco do Brasil. Em frente ao Punaré tinha um estúdio de publicidade do Joel Silva e ele tinha um estúdio e nós gravávamos nesse estúdio. E era

interessante que a gente gravava ali, eu fiz muito jingle na época, ganhei muito dinheiro com jingle.

MARCELO CRUZ: Jingle de candidatos?

CRUZ NETO: De candidatos, de lojas. Inclusive tinha uma loja aqui, do *Armazém Paraíba*, o *Paraíba Artigos Finos*, que ficava em baixo do Paraíba. E eu fiz um jingle e a frase que tinha nesse jingle acabou se tornando o slogan mesmo. Que era: “Venha buscar seu charme no Paraíba Artigos Finos”. Olha que coisa poética. Então, a *Punaré* foi muito importante na época pra gente. Houve também um espaço que culturalmente foi muito importante pra todos nós, foi quando criaram na beira do rio o Centro Administrativo, na beira do Rio Parnaíba. Um cara botou, começou como paraquedas na verdade, o cara botou esse paraquedas lá e colocou pra vender cerveja e de repente começou a virar um bocado de barzinhos aquilo ali e, eu sei de depois a prefeitura foi lá, organizou. Era a Prainha, tinha uns bares bacanas, e isso caiu na época que mataram o Assis Davis, o Assis Davis era um grande músico, um excelente músico, um dos maiores, tocou muito.

MARCELO CRUZ: Não sabia que ele tinha sido morto não...

CRUZ NETO: Foi. O Assis foi assassinado lá. Ele teve uma briga com um garçom, eu não sei como foi a história... Que o cara foi e deu um tiro nele e o matou. E a partir daí a Prainha esfriou. Morreu mesmo. As pessoas deixaram de ir e tal. E o Assis cara, foi uma pessoa importantíssima no nosso movimento. Porque o Assis era um cara que vinha das bandas, ele vinha dos *Brasinhas*, tocou numa série de bandas aqui, era um excelente músico.

MARCELO CRUZ: Pela pesquisa que eu fiz aqui, ele foi o primeiro ganhador do festival em 73 na Federal. Você lembra o nome da música, que, nem a mulher dele lembra o nome da música...

CRUZ NETO: Eu sei que quem cantou essa música foi o Rubens Lima, que a música era assim: “O que lhe falta para acender o sol da sua vida o que lhe falta para acender o sol da sua vida”, eu não me lembro, só lembro dessa parte. O Assis tocava muito com a gente. Ele só me chamava de cruz credo, só me chamava de cruz credo, era um cara muito gente boa, mas ele era meio zangado e quando ele bebia ficava meio invocado e numa dessas ele terminou sendo vítima de um tiro. Mas foi muito bom o nosso movimento.

MARCELO CRUZ: Eu estou estudando basicamente quatro ou cinco festivais. Por que um dos festivais na verdade foram dois tipos de organização. Eu estou estudando o festival universitário da UFPI, da FUFPI, que na época era fundação, que aconteceu de 73 até 77, o FEMP, festival estudantil de música popular que foi de 79 até 91, organizado pelo DCE, esse primeiro era organizado pelo setor de arte e depois de 79 foi organizado pelo DCE. Estudando o FMBPEPI de 1980. O FESPAPI, que aconteceu no Parque Piauí, de 75 até 84, e, porém, último o *Geleia Gerou*, que não foi um festival assim, propriamente dito, mas teve uma seleção para quem participasse. Eu queria que você contasse por parte a participação de cada um deles.

CRUZ NETO: Não, eu me lembro de assim, esse festival que houve que era organizado pelo departamento de artes da Universidade, eu participei de um. Eu não me lembro do ano, se foi em 73 ou 74.

MARCELO CRUZ: Onde acontecia? Porque é uma das duvidas... Aonde acontecia porque Federal era só aquele primeiro prédio ali.

CRUZ NETO: O que eu participei, foi montado um palco ao lado do próprio centro de artes da Universidade, onde tinha o curso de música lá da Universidade Federal e, outro que eu participei que foi organizado pelo DCE que eu só participei de um. Que foi ele funcionava ali no CCHL, também foi montado um palco, eu acho que eu concorri com uma música chamada “Lanças”, se eu não me engano. Foi até a Laurenice quem cantou. Eu não me recordo. Eu não tenho assim uma boa memória. Mas da Federal eu só me lembro desses dois assim que eu participei. E teve um também... Mas eu acho que esse na verdade, foi da Federal, mas foi lá na Concha Acústica, eu acho, eu fiquei em terceiro lugar. Nesse tempo já tinha o *Nós & Elis* porque quando nós saímos de lá, nós fomos para lá. Esse bar foi um marco importantíssimo na música do Piauí, pra mim, foi talvez o local onde o músico, pela primeira vez, foi tratado com respeito e com dignidade, pelo Elias. Ele estabeleceu um cachê, eu me lembro de que ele estabeleceu um cachê, e a pessoa ia ganhava e recebia na hora e tal, um negócio assim, e era um cachê legal. Eu me lembro de cara até no livro do *Nós & Elis* eu dei um depoimento sobre ele. Eu era recém-casado e meu filho estava muito doente e eu não tinha mais um tostão pra levar meu menino no médico, quando o Elias me liga que o cara que ia tocar lá não pôde ir e me pagava dobrado pra eu ir de última hora. Aí eu falei: Cara se tu me adiantar aí uma parte do cachê para eu levar meu filho para o médico que eu estou preocupado com ele... “eu adianto” eu fui lá na mesma hora, ele deu o dinheiro, minha mulher levou o menino para o

médico e eu fiquei lá tocando, era para eu ficar até duas horas da manhã tocando, eu toquei até quatro pelo agradecimento. Toquei dois dias seguidos pra ele lá. Então foi muito legal assim, o *Nós & Elis*, deu uma visibilidade a música do Piauí, incrível, foi tão importante quantos os festivais. Mas, principalmente, que não eram os festivais, mas que eu acho que foi uma das coisas que mais deu visibilidade para a música do Piauí foi o *Showpiau*, aliás, eu lembrei agora, quem organizou o *Showpiau*, eu falei que foi o Seiji Nakayama, não foi não. Seiji Nakayama era só o operador de som. Quem organizou lá no, naquele auditório Hebert Parente Fortes, foi o Francisco Raimundo Machado e o Jorge Riso, que era publicitário, que era dono da Arvore Propaganda.

MARCELO CRUZ: Parece que o Jorge Riso, o pai dele, participou lá da organização dos festivais lá em São Paulo não foi?

CRUZ NETO: Sim, foi o Seu Jorge ele era um cara muito dinâmico assim nesse negócio de cultura lá em São Paulo, não sei se foi em São Paulo ou se foi no Rio Grande do Sul, eu sei que, parece que ele participou das organizações disso aí. Eu não conheço muito bem dessa história aí não eu só ouvi falar.

MARCELO CRUZ: E do FESPAPI?

CRUZ NETO: Não, do FESPAPI eu só participei uma vez como jurado. Eu nunca cheguei a participar concorrendo lá não. Mas eu me lembro que o que eu participei, por exemplo, foi no CSU do Parque Piauí, que hoje está inclusive abandonado lá. Tinha um cara lá chamado Venâncio e ele teve um papel fundamental na cultura do Parque Piauí. Principalmente nesse espaço lá do Centro Social Urbano. E o Venâncio era um cara que batalhava demais, batalhou muito pela cultura.

MARCELO CRUZ: É interessante o FESPAPI por que ele estava fora do eixo, assim, primeiro acontecia da Federal, acontecia no Centro... E o Parque Piauí era um bairro recém-inaugurado, um bairro novo, distante do Centro e que teve certa repercussão.

CRUZ NETO: Era um festival que foi muito conhecido. Tinha um cara, um compositor, Aquiles se eu não me engano, Aquiles, que eu acho que ele surgiu lá nesse festival. O Aquiles era um cara extremamente performático assim. Uma vez ele cantou, ele levantou no meio, em cima de um caixão de defunto, ele cantava rock. Ele levantou desse caixão de defunto esses negócios muito louco[risos]. Depois ele veio participar de outros festivais que aconteciam no

centro de Teresina. Eu acho que quem deve ter tocado muito, concorrido muito lá, eu acho que o *Candeia* chegou a concorrer lá, porque o Nonato se eu não me engano, que era, acho que o baterista na época do *Candeia*, ele morava no Parque Piauí.

MARCELO CRUZ: E o FMPBEPI, como é que foi este festival, como é que foi a gravação? A gente percebe que a qualidade sonora do disco não é muito legal, parece que o Geraldo Brito falou que foi gravado com um equipamento ruim, tem uns aplausos que eu pensei que fossem de verdade, mas depois o Geraldo me falou que não.

CRUZ NETO: ele foi gravado na verdade, este festival foi gravado ao vivo. Mas só que assim, a base dele foi gravada ao vivo, mas algumas vozes tiveram que ser colocadas em estúdio depois, exatamente, eu acho que no estúdio do Joel Silva, nós colocamos as vozes lá e não foram todas as músicas. E algumas músicas tinham algumas falhas. Ai nessas falhas eles colocaram essas palmas, essas palmas foram colocadas em São Paulo, ele levou esse material pra São Paulo. Ai ele levou essa fita pra São Paulo e lá os caras já tinham mais recursos ai deram uma melhorada ai, botaram esse aplausos ai no meio. Esse festival tem umas histórias assim legais cara, eu me lembro de que no dia da final, o baterista que tocava comigo, ele ia tocar depois em José de Freitas numa festa, o Carlinhos, já até morreu o Carlinhos Menezes. Aí eu me lembro de que eu terminei de tocar com ele, nós pegamos as tralhas dele e colocamos dentro de um carro, de um Chevette, eu e minha mulher na época e nos mandamos, deixamos ele em José de Freitas e fomos, e o festival continuou rolando. E quando eu estava retornando de José de Freitas, eu ouvi pelo rádio, que estava sendo transmitido ao vivo, eu ouvi pela Rádio Clube a repercussão que eu tinha ganhado o festival. Ai nós fomos pra um barzinho chamado que ficava ali na Kenedy, logo depois do prédio onde funcionou muito tempo o Comercial Carvalho. Ai já estava todo mundo lá, quando eu cheguei o festival já tinha acabado, já estava todo mundo era comemorando lá e tal. Mas esse festival repercutiu muito cara.

MARCELO CRUZ: Engraçado é que no imaginário popular, como *Teresina* foi lançada nesse festival, tem essa ideia equivocada de que foi *Teresina* quem ganhou. Muita gente diz: “não foi aquele festival que *Teresina* ganhou.

CRUZ NETO: Não, não. Quem ganhou esse festival foi *Quintal de Passarinhos*, do George Mendes e do Paulo José Cunha, quem cantou foi a *Solange Leal*. Na verdade, Teresina não repercutiu muito nesse festival. *Teresina* ela teve uma grande repercussão porque logo depois

desse festival, a música foi gravada pelo *Quinteto Violado* aí com a gravação, efetivamente, a cidade de Teresina conheceu a música *Teresina*. Foi a partir daí que ela se tornou toda essa coisa. Mas no festival ela não teve assim uma repercussão. Pelo menos pelo o que eu me recorde, ela não teve essa repercussão. A música que eu acho que desse festival, assim em termos populares mesmo, a música que teve mais repercussão foi a música *A Volta do Jerico*, que era um baiãozinho, um xotezinho, era uma música do Jurdam, ele foi prefeito de uma dessas cidades do interior do Piauí. Não me lembro qual.

MARCELO CRUZ: Mas ele não seguiu carreira artística?

CRUZ NETO: Não, não. Ele era um cara muito divertido. Ele era um cara, pela própria música a gente vê que ele era um cara divertido. Mas na verdade foi o seguinte, justiça seja feita, a *TV Clube* foi muito bacana conosco nessa época. Eles divulgaram muito bem.

MARCELO CRUZ: Foi filmado?

CRUZ NETO: Foi, foi filmado, foi filmado.

MARCELO CRUZ: Ninguém de vocês tem essas imagens?

CRUZ NETO: Não. Eu não sei nem se a *Clube* tem. Mas é capaz de eles terem. Agora, esse festival aqui, eles tocaram maciçamente esse disco na rádio, minha música tocou demais cara. Todas as músicas tocaram. Todas as músicas. Mas eu acho que de todas, a que teve maior repercussão na rádio, foi exatamente, foram três: foi *A Volta do Jerico*, que eu acho que foi a que mais tocou. Aliás, a do Edivaldo também tocou bem, a minha tocou também, *Carta Aérea*, do Durvalino, que é uma música maravilhosa, que ele fala do Arnaldo que até morreu esse ano, o Arnaldo Albuquerque. Então eu acho que o Lado B na verdade fez mais sucesso que o Lado A. Mas o que tocou mais no rádio mesmo foi *A Volta do Jerico*, *Filha do Sol*, *Todo Prazer* e *Carta Aérea*. E *Quintal de Passarinhos*, lógico, que foi a ganhadora do festival.

MARCELO CRUZ: E o *Geleia Gerou*? O que, que você tem?

CRUZ NETO: O *Geleia Gerou*, nessa época eu não estava morando aqui. Eu estava fazendo um curso em Recife, eu passei seis meses morando em Recife e na verdade quem cuidou desse disco aí todo foi minha mulher na época, a Zezé. Ela quem fez inscrição, ela quem escolheu cantora, que foi a Mira. Eu na verdade, se você me perguntar alguma coisa sobre

esse disco eu não sei nada. Só sei que ele foi feito assim, mas assim, eu não participei do festival, de nada.

MARCELO CRUZ: o nome desse festival nos leva a outra questão que é uma curiosidade minha. O nome *Geleia Gerou*, faz referência a *Geleia Geral*, coluna do Torquato Neto. Dando ideia de que, era uma geração fruto do que o Torquato fez ou da musicalidade que ele iniciou junto com a *tropicália*. E é nessa questão que eu queria lhe perguntar: Qual a importância do Torquato, da produção de vocês? O Torquato era visto mais como um símbolo a ser seguido ou, era visto mais como um “peso referencial”, que vocês tinham que carregar, em que tudo que vocês fizessem era comparado ao que ele fez, ou não tinha nada a ver com isso?

CRUZ NETO: Na verdade, o meu sonho era ter conhecido o Torquato Neto. Porque o Durvalino falava muito do Torquato Neto, o Arnaldo, o Albert... E eu via as letras do cara e tinha muita vontade de conhecer o Torquato, mas nunca houve assim nenhuma cobrança.

MARCELO CRUZ: Teve muita repercussão a morte dele aqui em Teresina?

CRUZ NETO: Teve, teve no meio artístico assim, no meio artístico. Na verdade, na verdade o Torquato naquele tempo... A mídia não era tão forte né? Então as pessoas não conheciam o Torquato. Aqui mesmo dentro de Teresina, só quem conhecia o Torquato era o pessoal de música, que era antenado com música e tal. Mas a morte dele repercutiu muito, a imprensa falou muito. Nós músicos ficamos muito chocados. E tempos depois a gente veio conhecer o George Mendes, que é compositor e primo do Torquato, ele e o Paulo José Cunha, que é jornalista em Brasília, que é um grande letrista e um grande poeta, são primos do Torquato Neto. Foi aí efetivamente que eu vim mais a conhecer a obra do Torquato Neto. Foi a partir desse contato que eu passei a ter com o George, foi conhecer melhor a poesia do Torquato Neto. Quem teve mais influência de Torquato foi o Geraldo e o Durvalino. Eu mesmo não tive nenhuma influência nenhuma do Torquato, a não ser depois, posteriormente. Quando eu vim conhecer a música do Torquato Neto, eu já era compositor, eu já fazia música. Então ele na verdade em mim, ele não interferiu em nada, a não ser pelo fato de eu ter lido os textos dele, de ter lido o livro dele.

MARCELO CRUZ: Em sua opinião, como você avalia a gestão cultural a nível federal por meio da UFPI, municipal e estadual para fomento da produção artística de Teresina, na época, 70 e 80? Qual o papel do poder público da época na realização dos festivais e em que medida foi uma questão de atitude de vocês mesmos?

CRUZ NETO: Eu acho que com a criação do curso de música da Universidade Federal do Piauí, muita coisa aconteceu a partir daí. Porque era uma universidade federal, nesse tempo era uma fundação, tinha dinheiro, o reitor era o Professor Camilo Filho, que era uma cara de uma inteligência fantástica, um homem culto que gostava de cultura. Então ele através do Professor Emanuel Coelho, que era o coordenador do curso, ele e outros professores de lá começaram organizar esses festivais. Havia então na época dois funcionários do Centro de Educação Artística da Federal, que eram dois sonoplastas. O Aluísio, que hoje mora no Rio de Janeiro, e o Veloso, esses dois caras, e havia também o cara que era secretário do curso, que já foi prefeito lá de Alto Longá, que era o Cesar Sindô, que era um cara que gostava muito de cultura popular, muito, principalmente assim de aboio, de vaquejada, aqueles aboios de vaqueiros, aqueles repentes feitos com aboio. Esse três caras, eles que davam força lá dentro pro Emanuel e pra os outros professores criarem essa questão.

MARCELO CRUZ: E o Noé Mendes também teve participação?

CRUZ NETO: Ah o Noé Mendes foi um cara fundamental. Não apenas como folclorista, mas assim na cultura de um modo em geral. O Noé era um cara muito influente não apenas dentro da Federal, mas também dentro da Fundação Cultural do Estado. Mas olha, na verdade, houve o apoio desses caras, mas eu acho que a música do Piauí teria sobrevivido também sem eles, porque o apoio foi muito pequeno. Para você ter ideia, o meu primeiro show como o grupo *Calçada* o que nós ganhamos foi uma resma de papel para fazer os cartazes. Grande apoio cultural né? Mas também, nós éramos meros desconhecidos, ninguém nem sabia que o Piauí fazia música não é de estranhar. Mas eu acho que hoje com a Lei Rouanet existem muitos projetos, mas são projetos mais pra quem são artistas famosos, os artistas medianos como nós, eu acho que pra mim não repercuti.

MARCELO CRUZ: O Geraldo Brito falou que já na década de 80, teve um projeto chamado Torquato Neto. E que teve uma caravana que saiu em excursão, mas teve uma briga nessa época, um pequeno desentendimento do próprio Geraldo, que fez um protesto, não sei se você estava também nesse protesto que foi feito e que era uma crítica justamente por que existia uma tendência no governo do Estado de querer valorizar a música chamada de “raiz”, então todos os músicos que faziam composições fora dessa logica de “música de raiz” eram meio que descanteados, como o Geraldo Brito que já tinha outras influências e tudo. O que sabe sobre isso?

CRUZ NETO: Olha, o *Projeto Torquato Neto*, foi uma caravana que saiu os músicos daqui, música e teatro, acho que nós fizemos apresentação em Florianópolis e em Parnaíba. Eu me lembro, por falar em Parnaíba, teve um festival, não foi um show, que teve em Parnaíba pela Universidade Federal lá, que misturou música com esporte, eu não lembro mais o que era. Mas, essa história, eu me lembro de que houve na época, que o secretário de cultura era o Wilson Brandão. Eu me lembro de que na época, parece que a Fundação quis criar um movimento, exatamente isso de querer mais música de raiz, essas coisas e tal e eu e o Geraldo Brito, nós não tínhamos essa preocupação com negócio de “música de raiz”. E eu me lembro de que na época o movimento que foi criado, foi criado até pelo Pierre Baiano, que foi uma pessoa muito importante na música no Piauí, como cantor, como letrista, como interprete. Assim, como também ele gostava de interpretar poesia. Então, nessa época eles tentaram nos proibir de entrar no teatro essas coisas e foi criado um movimento chamado *Heliotropismo Positivo*. Heliotropismo é uma coisa que vem da agricultura, que o Baiano, o Pierre Baiano era agrônomo, é como se fosse aquele raiz que sai procurando luz e tal, um negócio assim, eu não me lembro de bem. Eu me lembro de que na época, eu resolvi até escrever um artigo, eu dizia assim: era preciso não apenas criar um movimento para tentar abrir a porta do teatro, mas era importante que se criasse um movimento que perdurasse por mais tempo. Isso em cima da ideia desse *Heliotropismo Positivo*. Mas não passou disso, foi só uma apresentação, foi só um movimento de uma noite. E foi um negócio incrível cara. Depois disso, nós saímos pra um bar que tinha aqui na época, que foi importantíssimo pra moçada chamado *Escândalo*, que ficava ali na João XXIII, ali ao lado onde hoje é o Pão de Açúcar. Ficava ali, tinha um barzinho, um quiosquezinho que era do Robson Veras. E era um barzinho, uma casinha e era muito frequentado. E quando terminou o movimento nós fomos pra lá e na época chegou lá a Polícia Federal pra prender o pessoal porque o Wilson Brandão denunciou e tal, nesse tempo ainda era ditadura e quem era o delegado federal na época era o Robert Rios, chegou lá e foi, parece que ainda levaram em cana o Durvalino.

MARCELO CRUZ: Em que ano foi isso?

CRUZ NETO: Isso deve ter sido em já em 79. 79, 80 por aí assim. Aí eu sei que...

MARCELO CRUZ: Mas a alegação da prisão era o quê?

CRUZ NETO: Que nós tínhamos faltado com respeito, com autoridade coisa assim. Aí eu me lembro de que nessa época, parece que levaram o Durvalino pra delegacia, pra Polícia Federal

pra depor mais porque a gente tinha feito o movimento, era proibido fazer movimento, e também por ter atingido lá a honra do secretário, ou por não sei o que, perturbação da ordem pública, eu acho que alguma coisa assim. Eu me lembro de que nós fomos atrás do professor Cineas Santos, que era advogado, e era o único advogado que a gente conhecia e teve uma turma que foi atrás do Cineas Santos, parece que o Cineas Santos foi lá, mas na verdade ninguém foi preso, foi só detido. Mas o Robert Rios na época chegou lá como a grande autoridade, aos berros, querendo já algemar todo mundo, e tal, acusando todo mundo de maconheiro e tal, uma besteira.

MARCELO CRUZ: Além dessa situação, existia censura e como era a censura, como era a questão das músicas antes dos festivais, tinha polícia? Como era?

CRUZ NETO: Tudo, tudo tinha que ir pra censura. Tudo tinha que passar pela censura. Havia dentro da polícia federal um departamento de censura. Então nós chegávamos lá, era aberto um protocolo, nós deixávamos a letra lá. Nesse tempo a polícia federal ficava, quando eu mandei a primeira música para a liberação naquela rua que passa ao lado do Med Imagem, quase chegando na Rua São Pedro. Eu não sei o nome daquela rua. Era até um prédio bonito, uma casa antiga que tinha lá e eu acho que até já foi demolida. Foi a primeira vez que eu levei música na censura. Até então era um censor que ele passou pouco tempo aqui e depois veio o Peixe. O Peixe, era, foi o cara que o nome dele era Peixe mesmo, era o sobrenome dele, era um cearense que veio ser censor aqui e ele foi censor durante muitos anos. Mas ele não era um cara muito radical não. Ele, às vezes assim, ele criava alguns problemas agora comigo ele nunca, exceto antes, dessa música, a letra de *Cunhã* que ele disse que era uma apologia ao lesbianismo, mas nunca houve muita repercussão não. Ele uma vez ele teve um bate boca muito forte com o Geraldo Brito, não se entenderam lá, ele não gostava do Geraldo Brito, mas comigo não. Mas era uma coisa muito chata porque bastava uma frasezinha, uma, então o cara já achava que aquilo tinha que ser tirado. O critério era a cabeça do censor. Eu me lembro de que a Janete Dias fez um disco na época, um compacto. Imagina, o cara fazer um compacto naquele tempo era muito difícil. E ela fez um compacto e a música tinha sido proibida depois que tinha sido gravada. E é porque passou antes na censura, por causa de uma frasezinha boba que tinha lá que falava em era, aquela planta que sobe nas paredes, nos muros, a Trepadeira. Ela falava nisso, aí o cara cismou que relativo à maconha, que era erva e não sei o quê, e resolveu proibir o disco depois que o disco já estava feito. Quer dizer, eram umas coisas assim tão tolas, tão idiotas que os caras censuravam.

MARCELO CRUZ: Antes de acontecer o festival, de a música ir para o festival, tinha que ir para a cesura?

CRUZ NETO: Tinha que ir e receber o carimbo. Se não tivesse o carimbo não podia participar do festival.

MARCELO CRUZ: Então os jurados só avaliavam as músicas que passavam antes pelos censores?

CRUZ NETO: Todas tinham que passar antes. E o censor ia pra lá e ficava acompanhando as letras lá de longe pra vê se a gente na hora que estava cantando não mudava alguma coisa. Era uma tolice besta.

MARCELO CRUZ: Além do Durvalino, teve mais assim um tipo de coisa, mais, de repressão um pouco mais forte, além de prisão de artistas?

CRUZ NETO: Não. não. teve assim, mas era mais assim, mais de censura mesmo. Mas de prisão eu não me recordo não. Não sei se o fato do Heliotropismo Positivo, que houve essa questão do Robert chegar lá prendendo o pessoal no *Escândalo* e teve uma, eu acho que teve uma, eu não sei se foi com o Menezes e o Moraes, que hoje é jornalista e mora em Brasília, parece, mas eu sei. Teve esse bate boca muito forte do Geraldo Brito com o Peixe. Ele até ameaçou o Geraldo de prisão, eu é que fui lá botei panos quente e não pera ai: eu mandei o Geraldo cai fora, vai-te embora, e fui lá, conversei com o cara e ele disse: “Ah você é gente boa, mas esse cara é um moleque!” Então eles se imponderavam mesmo bicho, que podiam chamar a gente de moleque. Ele disse: “Você é um cara que sabe trata as pessoas, mas esse seu amigo é um moleque”. Ele me disse isso do Geraldo. Eu disse: “Não cara ele não é moleque não, é porque Peixe, a gente sabe, eu que sou compositor, ele que é compositor, a gente sabe como é difícil a gente fazer uma música, a gente elaborar uma música para depois trazer aqui para você dizer não, é uma coisa muita chata”. Eu sempre tive uma boa relação com ele, agora o Geraldo não, quase que ia em cana. Então as coisas eram assim.

MARCELO CRUZ: Eu queria que você terminasse a entrevista fazendo um exercício de subjetividade, de autorreflexão. O quê o Cruz Neto de hoje diria pro Cruz Neto de trinta anos atrás, que começou lá com os primeiros festivais? Qual a mensagem que você deixaria para ele?

CRUZ NETO: Eu diria que o Cruz Neto é um teimoso porque não sabe tocar nada, toca mal pra caramba, mas que consegue fazer música. Que o Cruz Neto nunca gostou de cantar, mas terminou cantando pela força de querer fazer. Mas o que eu diria dizer mesmo para o Cruz Neto do passado é que ele poderia ter sido mais forte em duas coisas: uma, na briga pela identidade cultural da música piauiense, eu comecei isso, mas terminei sendo engolido. E a segunda seria dizer: Cruz Neto, você deveria ter ido se arriscar fora do Piauí, mesmo você não cantando, não tocando coisa nenhuma. Mas eu acho, pelas letras que você escreve, que você poderia ter se dado bem lá. Mas eu acho que faltou muito isso para ele e para seus amigos. Eu acho que faltou muito aquilo que o Frank Aguiar tem, o Frank Aguiar botou o violão nas costas, o teclado nas costas, saiu no rumo de lá, passou maus bocados e eu acho que nós não tivemos essa garra, nos faltou muita garra, pra minha geração. E o que eu diria pra as gerações futuras é isso, acreditem no trabalho de vocês e corram atrás dos sonhos. E se você me perguntar: “Ah você é frustrado por isso? Não, não sou frustrado, até porque, como disse anteriormente, eu nunca quis está a frente como artista, mas eu gostaria que a nossa música chegasse um pouco mais longe, porque tem muito coisa ruim, tem muito coisa ruim no meio dessa música piauiense, tem um bocado de música que eu não tenho saco de escutar, mas tem muita coisa boa. Pessoas assim como o Naeno. Ele fez um disco agora que é um primor, é um negócio assim fantástico. O Aurélio Melo é um cara que eu não tenho palavras pra descrever-lo, eu acho que hoje é a única pessoa que vive de música no Piauí e vive relativamente bem, mas corre pra caramba. O Geraldo Brito é um cara como poucas pessoas eu vi tocando na minha vida. O Glauco Luz é um letrista de uma riqueza assim incrível. A Laurenice, a Ana Miranda foram meninas que se dedicaram muito, que cantavam muito bem. A Barradinha teve um papel fundamental na música do Piauí, ela morava fora mas mesmo assim quando voltou pra cá nos tratou, pelo menos a mim, com uma dignidade, com respeito incrível, inclusive ela me pediu, disse que tinha uma letra de uma música pra mim, que ia me dar na época pra fazer, pra compor e tal. Era uma música chamada *Anel De Couro*, que eram aqueles anéis de couro que os ricos faziam, aí eu com molecagem dizia: “Barradinha aqui anel de couro é c... Toma cuidado [risos]. Ai ela dizia: “Tu é um louco”. Na verdade a gente brigava muito, mas no fundo, no fundo a gente se queria muito bem, porque a gente se respeitava. Eu sempre tive um respeito muito grande por todos eles. O Lázaro que se destacou muito depois que ele enveredou por essa linha de forró, um forró bem feito. O Rubeni é um senhor músico, bom compositor. Tem uma música dele que eu adoro que fala de riacho lá do Maranhão. Tem Geraldo Brito, tem o Fernando Holanda, que era um excelente compositor de Parnaíba, que depois veio morar aqui. O irmão dele, o Júnior, foi quem começou a tocar teclado na noite

aqui de Teresina, o Fonseca Júnior. Foi quem revolucionou a música noturna de Teresina tocando aquele teclado. Então, foram pessoas que tiveram uma importância muito grande pra música do Piauí. Se a música do Piauí não deu certo, até a repercussão aqui é muito pequena, quase não existe, não é por falta de qualidade, temos uma história muito boa. Acho que temos canções boas também. Mas eu acho que falta uma divulgação maior disso e parte dessa culpa é nosso mesmo.

MARCELO CRUZ: Como é que você vê a música piauiense hoje, melhor ou pior do que vocês fizeram como você vê a música piauiense hoje?

CRUZ NETO: Tem muita gente boa. Tem cantoras assim fantásticas como a Soraia Castelo Branco, que é uma menina que canta pra caramba. Tem uma banda que eu adoro chamada Validuaté, eles são de União. Eu gosto muito do trabalho deles, eu não os conheço pessoalmente, mas eu gosto muito do trabalho deles, tem uma música com a história do Peixe Francês, que eu acho aquela letra, uma história mesmo fantástica. Tem o Teófilo, que é um cara muito bom, tem surgido muita gente boa. Tem o Edivaldo Nascimento, que continua fazendo o rock dele, que é um cara que tem história, que você deveria entrevistar porque ele deve saber muita coisa, e deve ter muito material. Só que eu vejo muito mais bandas do que compositores. Eu não vejo alguém se destacando como compositor individual.

MARCELO CRUZ: Muito obrigado Cruz Neto, pelas suas histórias, pelas suas memórias, espero que você tenha gostado também e pra gente foi muito bom conversar com você.

ENTREVISTA COM GEORGE MENDES E DURVALINO COUTO FILHO

O roteiro aqui elaborado tem como objetivo a fundamentação documental da pesquisa “*Artífices da Canção: história e memória de artistas nos festivais de música popular em Teresina (décadas de 1970 e 1980)*” realizada no âmbito do Mestrado em História do Brasil/UFPI, sob orientação da Prof. Dr^a. Claudia Cristina da Silva Fontineles.

Entrevistado: **George Henrique de Araújo Mendes**

Data de Nascimento: abril de 1958

Profissão: publicitário e músico.

Entrevistador: Marcelo Silva Cruz

Entrevista concedida em: 06 de novembro de 2015

Local: Agência Plug Produções. Teresina – PI.

Entrevistado: **Durvalino Couto Filho.**

Data de Nascimento: outubro de 1953.

Profissão: Poeta, redator publicitário, baterista e compositor.

Entrevistador: Marcelo Silva Cruz

Entrevista concedida em: 06 de novembro de 2015

Local: Agência Plug Produções. Teresina – PI.

Obs.: Inicialmente a presente entrevista seria apenas com George Mendes, porém, Durvalino Couto Filho, chegou no momento da entrevista e foi convidado por George para também participar da mesma. Como Durvalino é também um dos artistas fundamentais para se analisar os festivais das décadas de 1970 e 1980 em Teresina, não fizemos objeção.

MARCELO CRUZ: Teresina, 06 de Novembro de 2015, estamos aqui na Plug Produções, conversando com George Mendes e Durvalino Couto Filho, que participaram como compositores dos festivais de música da década de 70 e 80. Primeiramente gostaria que vocês falassem um pouco da origem de vocês, onde nasceram, profissão dos pais, onde

estudaram, e principalmente como foi o início da trajetória artística até o momento da participação de vocês no primeiro festival. Gostaria de saber também qual a relação de vocês com a música e com as artes de hoje?

GEORGE MENDES: Eu sou George Mendes, na época do FMPBEPI eu estudava em Salvador, fazia um curso de economia na Universidade Católica de Salvador. Meu parceiro nesse festival foi o Paulo José Cunha, um jornalista que morava em Brasília e a gente terminou fazendo um esforço, achando por bem colocar despretensiosamente essa música no festival e depois fomos surpreendidos com a classificação dela nas chamadas eliminatórias que foram feitas, uma seleção prévia que foi feita e nós terminamos ficando entre os selecionados. Como eu morava em Salvador e o Paulo José em Brasília, mas nós dois de Teresina e com as nossas famílias morando aqui, nós recorremos ao *Grupo Varanda* para segurar a nossa música no festival. O *Grupo Varanda* era na época, liderado pelo Naeno e algumas coisas aconteceram de muito interessantes: primeiro, eu não fiz a inscrição diretamente dessa música, nem o Paulo, quem conseguiu fazer a inscrição foi o Paulo Batista, um outro parceiro meu que nos ajudou colocando o *Quintal de Passarinhos* dentro do festival.

MARCELO CRUZ: A letra e música são suas?

GEORGE MENDES: Não, a letra é do Paulo José Cunha, eu só musiquei. E a gente depois da surpresa da seleção prévia, resolvemos vir a Teresina, ele saindo de Brasília e eu saindo de Salvador, para acompanharmos o resultado que iria acontecer e foi uma farra grande porque nós terminamos ganhando o festival, como todo festival suscitando uma série de opiniões divergentes, o FMPBEPI foi realizado no *Verdão*, o maior lugar que a cidade tinha para reunir um público expressivo, com um júri imenso, eclético e cheio de naturais contradições como todo festival. Então competir em artes é sempre muito difícil e um festival é uma competição. Você elege critérios de acordo com as suas convicções, da forma que você considera que seja legal.

MARCELO CRUZ: Mas você fala isso porque alguns artistas questionaram o resultado?

GEORGE MENDES: Sempre tem muito questionamento, cada um acha que a sua é a melhor, é natural isso e nessa época a disputa ávida pelo primeiro lugar, que foi apertada, ficou entre a música do Aurélio Melo, com o *Grupo Candeia*, que era a música *Teresina* e *Quintal de Passarinho* que foi apresentada pelo *Grupo Varanda*.

MARCELO CRUZ: É interessante que algumas pessoas que estiveram no festival como público, acham que *Teresina* que tinha ganho o festival. Porque ficou muito emblemático *Teresina* não é? Mas foi o *Quintal de Passarinhos*...

GEORGE MENDES: O Aurélio Melo uma vez disse numa entrevista: “É, nós não ganhamos o festival, mas ganhamos o calor do público, o público foi quem melhor recebeu a nossa música, tanto que ela está aí até hoje”. Quando você fala em um cancionário de Teresina, as duas músicas sempre aparecem, sempre elas estão juntas e boa parte acha que Teresina pelo nome, pelo significado que ganhou, pelo tempo que ela sobreviveu, acha que realmente quem ganhou foi Teresina e não foi.

DURVALINO COUTO FILHO: Meu nome é Durvalino, nasci aqui em Teresina e estudei no Diocesano a vida inteira e fiz Comunicação em Brasília, embora não tenha concluído o curso. Bom, esse festival foi muito interessante. Eu sou muito refratário nessa coisa de festival até mesmo por conta das polêmicas dos festivais anteriores, dos grandes festivais nacionais da Record, das brigas dos festivais, do Caetano Veloso que fez aquele discurso inflamado e também porque eu achava que as músicas que ganhavam nunca eram aquelas que realmente ficavam. No entanto o que a gente vê, o que eu sempre falo para os amigos é o seguinte: que a música realmente emblemática da nossa geração é *Teresina*, do José Rodrigues e do Aurélio, porque foi a música que pegou, é a música que a cidade inteira sabe cantar, evidente que tem outras, mas *Teresina* é a música emblemática da minha geração. Eu creio que esse aqui foi o único festival que eu participei, eu nunca participei de festival no Parque Piauí.

MARCELO CRUZ: Mas você tem composições também na *Geleia Gerou* não é?

DURVALINO COUTO FILHO: Tenho.

MARCELO CRUZ: E por falar no *Geleia Gerou*, como foi esse festival?

GEORGE MENDES: Não, ele não foi um festival... a questão é o seguinte: eu era coordenador do *Projeto Torquato Neto*, e o Jesualdo Cavalcanti resolveu promover esse primeiro encontro de compositores e intérpretes do Piauí por sugestão minha, através do *Projeto Torquato Neto*, ele resolveu bancar essa questão e aí foi constituído um grupo aqui para fazer uma seleção para o disco. Esse grupo que tinha inúmeras participações, de pelo menos umas 20 pessoas que ficavam ouvindo todas as canções que foram arremetidas e a

gente simplesmente selecionava ou não selecionava, não se atribuía primeiro lugar, segundo lugar... não, está selecionada ou não está selecionada pela quantidade de manifestações favoráveis que havia desse grupo imenso. Então tinha gente da Universidade, tinha gente da Secretaria de Cultura, tinha gente da Secretaria de não sei de que... tinham artistas, uma série de pessoas então a questão mesmo era fazer o disco, o foco era o disco, fazer o disco com uma qualidade melhor do que aquele que foi feito no FMPBEPI, porque a qualidade do FMPBEPI sempre foi muito criticada, foi muito improvisada, a *TV Clube* não deu grande importância ao trabalho pelo ponto de vista técnico, mas o resultado final do *I Encontro de Compositores e Interpretes – Geleia Gerou*, eu acho que é melhor, é superior. Eu tenho inclusive a fita, ou parte dela, da gravação original de lá, desse dia. Depois eu tive um desentendimento com o Jesualdo Cavalcanti, na hora da finalização do disco eu fiquei com raiva com as colocações do Jesualdo Cavalcanti que achava que aquilo que tinha sido selecionado não era a melhor representação daquilo que o Piauí poderia ter. Eu fiquei muito zangado.

MARCELO CRUZ: Na ideia dele qual seria a representação da música do Piauí?

GEORGE MENDES: Não sei. Acho que era uma coisa mais regional, mais raiz... uma coisa mais nordeste e a música do Piauí nunca foi essa coisa sertaneja, mas sempre teve um caráter muito urbano e muito forte, ela nunca foi focada num só gênero, ela sempre foi uma expressão, eu diria até no contexto do nordeste, uma coisa mais de vanguarda, ela queria fazer mais e trazer visões diferentes e você tinha a música que eu fazia, a música do Edivaldo Nascimento ou do Cruz Neto, a gente tinha pontos de contato e realmente de encontro, mas a gente fazia coisas diferentes. A música do *Candeia* não era a música do *Varanda*, que não era a música do Geraldo Brito, que não era a música do George, que não era a música.

MARCELO CRUZ: O Edivaldo já mais para o rock não é?

GEORGE MENDES: Pois é. E o que nós mostramos foi uma geleia realmente.

MARCELO CRUZ: Eu queria que vocês explicassem o significado do *Geleia Gerou*. Por que *Geleia Gerou*?

DURVALINO COUTO FILHO: Bom, *Geleia Gerou* foi uma sugestão minha e a ideia era dizer que a geleia gerou isso no Piauí, como a Geleia Geral do Torquato gerou o *tropicalismo*, que foi aquela coisa que o Caetano Veloso dizia: “Existem mil maneiras de fazer música no Brasil, eu prefiro todas.” Então quer dizer, a partir dos anos 60, onde tudo se

concentrava no Rio e São Paulo, nós tínhamos uma espécie de hegemonia do *samba*, da música romântica e depois a sequência disso foi a *bossa nova*, que foi um movimento modernizante e internacional. Então a *tropicália* chegou e colocou tudo isso encima da mesa, colocou essa questão e isso foi muito interessante porque gerou, por exemplo, o movimento da música mineira, o movimento da música pernambucana, o movimento da música cearense, os gaúchos apareceram, Belém do Pará e o Ceará foi muito importante e nós aqui no Piauí também começamos a fazer um trabalho de autoria, porque antes disso, a geração anterior a nossa foi a geração da jovem guarda, que tinha o Assis Davis, o Getúlio, uma porção de coisas mas não havia quase nada autoral. Eu acho com exceção talvez do *Zé Eduardo*, que foi um dos poucos compositores da velha guarda piauiense, tinha também Valdemir Moura e Silizinho que foi do *Trio Yucatan...*, mas de repente a nossa geração foi um bando, todo mundo tinha seu violão, todo mundo começou a compor, George Mendes com o Paulo José Cunha, o Naeno, o Aurélio Melo, eu com o Edvaldo Nascimento, então isso sem que a gente quisesse porque não havia uma regência, mas pintou um movimento que nos uniu.

GEORGE MENDES: E algumas coisas aconteceram em função dessa união. Com todo mundo mantendo suas identidades, suas formas de pensar e de fazer, de compor, de cantar, de tocar... Mas tinha um jeito que nos unia de alguma forma essa geração trouxe uma contribuição importante porque foi capaz de se juntar.

MARCELO CRUZ: Como vocês avaliam esse momento? Existiam entre vocês uma ideia de formação de uma identidade musical piauiense ou isso não se passava na cabeça de vocês, essa coisa de produzir as próprias canções, de produzir os próprios espetáculos... existia essa ideia entre vocês de formar uma música piauiense ou não?

GEORGE MENDES: Nós não tivemos um movimento organizado. Nós acontecemos, fizemos a uma coisa espontânea. A gente vivia aqui imaginando, mostrando as músicas que compúnhamos uns para os outros, o movimento de bares e restaurantes era pequeno, e a gente queria era fazer show, montar espetáculo, produzir o primeiro show do Geraldo Brito, o primeiro show do George Mendes, o primeiro show da Laurenice França, o primeiro show do Edvaldo Nascimento. Onde o Teatro 4 de setembro foi o grande Palco dos shows: o *Cerol na Linha*, o *Relativamente Louco* com o Geraldo Brito, o *Sensatez* com o George Mendes, o *Fruto da Terra*, com o Grupo Calçada.

MARCELO CRUZ: E o primeiro foi o *Nortristeresina*?

GEORGE MENDES: Não. O *Nortristeresina* era um musical voltado mais para música e para o teatro. Esses eram shows mesmo. Então você tinha um grupo que não se reunia como grupo, mas estava próximo de alguma maneira, e a gente tinha os pontos de contato, por exemplo, o Geraldo Brito compunha comigo, mas também compunha com o Durvalino, compunha com o Cruz Neto, então o Geraldo funcionava como um bom meio de campo nessa história, a casa do Geraldo era o ponto de encontro de todo mundo e nisso a gente brigava, a gente discutia, e nisso a gente fazia as pazes, fazia festas...

MARCELO CRUZ: É impressionante como há uma voz unanime em relação ao Geraldo Brito, que ele faz essa ligação com todo mundo. Todo mundo compôs ou tocou com ele...

DURVALINO COUTO FILHO: Eu acho que o grande lance do Geraldo Brito é a imensa habilidade que ele tem como instrumentista. Geraldo Brito é um grande violonista, e todo mundo queria cantar e o Geraldo estava ali, a Laurenice França, a Janete Dias, a gente circulava em torno do Geraldo por causa da imensa habilidade musical dele.

GEORGE MENDES: Eu morava na Rua Félix Pacheco entre a Liliane e Arlindo Nogueira, e o Geraldo Brito morava na São Pedro, entre a Quintino Bocaiúva e a Arlindo Nogueira, então eu conheço o Geraldo desde pequeno e todos nós admirávamos essa habilidade dele com o violão. O Geraldo sempre tocou muito bem então quando eu quis fazer um show, eu fui recorrer ao Geraldo, que foi a arranjador, foi o maestro, foi o regente... ele assumiu a direção musical daquilo e fez assim comigo, com a Laurenice, fez também com o Cruz Neto, ele fez com diversas pessoas até o momento que ele resolveu fazer para ele.

DURVALINO COUTO FILHO: Eles eram muito tímidos, mas ele rompeu com essa timidez por conta desse momento. O Teatro 4 de Setembro teve uma importância muito grande, eu até gostaria de fazer justiça a Sulica, ela era uma grande incentivadora de todos os shows. E a coisa se resumia quase que só ali, a gente fazia dois ou três dias no teatro, depois vinha George Mendes e fazia dois ou três dias, depois vinha a Laurenice e fazia dois ou três dias... não me lembro agora o ano, só sei que o teatro teve um pequeno incêndio e nós ficamos sem casa de espetáculo, daí veio a grande importância do Elias Ximenes do Prado Junior, que criou o *Nós & Elis*, que passou a ser o *point* da música popular piauiense com o teatro em reforma durante um bom tempo. Foi muito importante porque o *Nós & Elis* teve uma época que teve uma programação diária e ali naquele triângulo que tinha na Avenida Petrônio

Portela e durante uns bons anos foi a sede da música popular piauiense. Depois o teatro voltou e as coisas estão aí, novas gerações começaram a aparecer, hoje nós temos um movimento muito forte do *Rock Moreira*, *Validuaté*, e essas pessoas de certa forma apareceram na esteira da nossa geração. Claro que antes de nós, nós tínhamos grandes músicos, nós tínhamos o Totó Barbosa, o grande seresteiro, nós tínhamos o grande violonista, o Elisiário que era um monstro, e tínhamos uma porção de diamantes de seresta e nós tínhamos também o samba das escolas de samba e os conjuntos musicais, o *Sambrasa*, o *Barbosa Show Bossa*, os *Metralhas*, os *Brasinhas*. Eu me lembro que teve uma revista que fez uma matéria sobre o Piauí que foi quase uma guerra civil, diziam que a bandeira do Piauí era um couro de bode, foi uma matéria arrasadora com o estado de miséria que de fato existia no Piauí como ainda hoje existem grandes problemas sociais. Mas nessa matéria uma coisa chamou atenção: eles elogiaram a música porque eles viram um desses conjuntos tocando em uma festa e os caras disseram: “Estranhamente a música do Piauí é muito boa”, e eu acho que sim, porque nós tivemos um grande movimento através da polícia militar que foram grandes formadores de músicos, principalmente músicos de sopro, então isso aí foi a base de muitos e muitos instrumentistas do Piauí, a banda da polícia militar e a banda do 25ª BC e dali saiu muita gente.

GEORGE MENDES: Olhando a ficha técnica do FMPBEPI e do *Geleia Gerou*, você vê a permanência de muita gente em um e em outro, mas também já vê caras novas e uma particularidade muito interessante em relação por exemplo ao *Quintal de Passarinhos*, que foi defendido pelo *Grupo Varanda*, mas quem defendeu nas eliminatórias foi uma cantora parnaibana chamada Zezé Fonteles, foi quem nos ajudou, mas quem gravou já na final foi a Solange Leal. O *Grupo Varanda* era um grupo que tinha o Chagas, o Naeno, o Assis, o Júlio Medeiros e aqui e acolá eles traziam uma voz diferente para cantar com eles, uma dessas vozes no tempo, foi a da Zezé Fonteles. E depois teve o Netinho da Flauta, que faleceu que também teve uma participação muito importante na era do *Grupo Varanda*. Então, no *Quintal de Passarinhos* aconteceu esse negócio bem interessante. Olhando a ficha técnica, eu vejo, por exemplo, que a produção executiva, o Limberger Leite, falecido e do Lima, técnico da antiga SECOM, esse ainda vivo, eu me lembro deles me dizendo assim: “Esse disco não vai sair não! Os homens não estão ajudando em nada! Tem esse material aí, mas está difícil porque ele foi gravado em dois canais e gravador de rolo *Akai*!” E essa fita foi a que foi levada para um estúdio em São Paulo, esse material todo foi trabalhado em um estúdio onde eles próprios não tiveram muita participação, o Lima foi para lá, mas ele dizia: “Lá eles tomam conta de tudo”, porque ele não sabia nada de grandes estúdios, trabalhava apenas com

dois canais... como disco ainda tocou exatamente porque tinha qualidade nas composições e de certa forma o festival consegui juntar a gente, conseguiu reunir interesses e criou essa polêmica.

MARCELO CRUZ: Mais interessante é que apesar de tanto sucesso, de tantas músicas de qualidade, por que que não houve uma segunda edição, ficou só na primeira edição?

GEORGE MENDES: Eu acho que por falta de convicção da *TV Clube*. A *TV Clube* fez esse trabalho encima de uma espécie de indicação da Globo, é preciso fazer um movimento musical e eles não tiveram muitos cuidados, eles constituíram dentro da estrutura que tinham um grupinho para conseguir tocar essa ideia para frente.

DURVALINO COUTO FILHO: A minha participação foi nestes dois discos, sendo que um deles não foi propriamente um festival como o George Mendes já explicou e eu sempre fui muito refratário nessa ideia de festival, nunca participei de festival em Parnaíba, em festival do Parque Piauí...

MARCELO CRUZ: Mas por qual motivo?

DURVALINO COUTO FILHO: Certamente porque eu achava muito bobo e principalmente de uns tempos mais recentes para cá, eu achava que era injusto com os mais novos. Aquele bando de cara experiente vai lá para o festival do Parque Piauí e claro que ganhavam porque tinham uma música com mais qualidade, mais bem tocada e eu achava que esse era um dos motivos que me afastava dos festivais, além dessa coisa de você submeter o seu trabalho a um corpo de jurados e de certa forma eu me recusava.

MARCELO CRUZ: Sobre essa questão da crítica, eu encontrei um material muito interessante nos *jornais Da Manhã* e o *Dia* com relação ao *projeto Torquato Neto* de 1981, onde você escreve um artigo questionando porque que a música do Geraldo Brito não tinha sido classificada e alguém escreveu com o pseudônimo de Leonardo Post, que eu gostaria que vocês memória dissessem quem era, fez um texto criticando esse fato e dizendo que a música de George Mendes só se classificou por conta de um artigo que o José Paulo Cunha tinha feito no *Jornal da Manhã* elogiando o projeto e por conta do parentesco de George com Torquato. Segundo, por isso, o júri tinha sido a favor da música de George e teria tirado o Geraldo Brito. Com isso José Paulo Cunha escreveu um texto belíssimo criticando esse Leonardo Post. Eu queria que vocês falassem um pouco dessa polêmica.

GEORGE MENDES: Concorrência em música, em arte, gera esse tipo de coisa e, tem versões e tem fatos, os fatos eles são crus, eles são frios e chatos, as versões que se criam são inúmeras, foram inúmeras e serão sempre. Falar de jogo de influência, de participação de família...isso não existiu. Na verdade, o Durvalino criou a polêmica inicial dessa história porque o Durvalino fazia parte do grupo que tocava com o Geraldo na tal da concorrência para a escolha dos artistas participantes do *projeto Torquato Neto* e o Durvalino não é uma pessoa muito voltada para esse negócio de horário, então ele perdeu o horário e criou uma dificuldade para o Geraldo em se apresentar porque o baterista não estava lá e isso lhe prejudicou. O Geraldo, ficou numa irritação porque ele sempre quis um reconhecimento sobre o seu próprio significado para a música no Piauí e ninguém tira esse reconhecimento dele, mas dizer assim: “Não! Vamos estender o tapete pra tudo que o Geraldo quer” isso nunca aconteceu. Então o Geraldo quando entrava para concorrer, ele entrava para concorrer como todos os outros, sempre tinha as dificuldades, resultado nessa história é que eu fui classificado e o Geraldo não foi.

MARCELO CRUZ: Durvalino, o seu texto é um texto mais lúcido, não como o do Leonardo Post que foi uma coisa mais enfática e mais agressiva, você coloca que na verdade a culpa foi do júri porque ele tinha uma tendência de escolher músicas ou artistas que tinham um cunho mais regional, dizia o som do Geraldo Brito era muito “estranho”, e que por isso não tinha sido classificado, aí você coloca o argumento do Torquato Neto não veio com essa coisa de folclorizar a música.

DURVALINO COUTO FILHO: Eu detestava isso. Hoje por exemplo, eu vejo a trajetória de uma figura da nossa geração que é o caso do Aurélio Mello, que fazia um trabalho que nós, da turma do *Rock and Roll*, a gente chamava de “terral” porque era uma coisa muito voltada para as raízes da piauiensidade, porque a gente, de certa forma, renegava esse tipo de coisa, embora hoje eu ache isso uma tolice. Você a trajetória do cara, de um simples compositor de um grupo de amigos, onde foi instrutor músico e hoje ele é regente da Orquestra Sinfônica de Teresina, isso me parece muito importante, inclusive porque dizem que uma cidade pra se constituir como tal, ela tem que ter um centro administrativo, tem que ter um governo, tem que ter uma catedral, tem que ter grandes avenidas, grandes colégios, e tem que ter uma orquestra sinfônica, então Teresina já pode se considerar uma cidade por conta do nascimento da orquestra sinfônica, que foi um trabalho de anos, que tem outras pessoas importantes, o Reginaldo de Carvalho, o Emmânuel Coelho Maciel e tantos outros até chegar no Aurélio Mello que hoje é o regente da Orquestra Sinfônica, mas a gente na época

polemizávamos porque achávamos chato aquele negócio de boi, a gente não gostava muito da temática, devido a influência de Torquato Neto e do movimento tropicalista, então a polêmica se deu por causa disso, porque era um projeto cultural que levava o nome do Torquato mas que aprovava esteticamente tudo aquilo que o próprio Torquato Neto de alguma forma recusaria. Apesar de tudo todas essas polêmicas foram muito boas para a nossa geração, porque apesar de todas essas loucuras nós nunca deixamos de ser amigos e de fazer as coisas juntos... A polêmica também faz parte [risos]

MARCELO CRUZ: Então afinal, quem era a pessoa que assinava como Leonardo Post?

DURVALINO COUTO FILHO: Era o Assaí Campelo [risos].

GEORGE MENDES: É... [risos] era um “caçador de conversa”... até hoje é [risos].

Obs: Nesse momento Durvalino Couto Filho pede licença para sair por questões de trabalho, mas o mesmo voltará no final da entrevista.

GEORGE MENDES: Esse foi um momento tão importante na vida de todos nós, de uma geração, cada um tomou um rumo na vida, cada um escolheu uma profissão, nenhum virou essencialmente só músico, sempre tem a música como uma alternativa de vida a não ser o caso do Aurélio que está só dedicado à música, todo mundo tem uma outra ocupação mas mesmo assim, nós sem termos afinidade cem por cento, nós nos mantivemos de alguma forma próximos, e todas as vezes que a gente se encontra, a gente tem as boas lembranças desse período. A gente sabe que foi importante ter feito o que nós fizemos da forma que nós fizemos. Acho que essa geração tem o mérito principal de ter tido a vontade e a coragem de mostrar seu próprio trabalho. Até então a música autoral era uma coisa que ninguém valorizava e ninguém procurava até darmos outro sentido para ela, essa geração fez isso, essa geração aprendeu a subir no palco, essa geração aprendeu a produzir um show, mas essa geração não aprendeu a gravar discos, quem nos ensinou a gravar disco não foi nem a turma do LP, porque LP era coisa cara, quem deu visibilidade para a música do Piauí com um disco já foi a turma do CD, hoje gravar um CD, é possível se fazer tudo em Teresina, mas no tempo do FMPBEPI só tínhamos um estúdio e não era um estúdio musical, era um estúdio mais para gravação de rádio, de coisas assim, estúdio voltado para registro musical você só tinha em São Paulo, e com muito esforço em Recife. Então gravar, registrar em disco era algo muito complicado. Veja que o FMPBEPI, para conseguir esse produto aqui, foi a única TV existente que se uniu a prefeitura de Teresina e ao Governo do Estado para fazer. O *Geleia Gerou* foi

produzido integralmente pelo Governo do Estado, não teve participação privada em nada. Então isso foi arrancado de dentro das estranhas do Governo do Estado para que pudesse acontecer. E o mérito foi para o Jesualdo Cavalcanti, secretário de cultura, que não era um homem afeito a área, mas que se tornou um homem muito próximo da área cultural, teve sensibilidade para dizer: “eu vou bancar este projeto”, como teve sensibilidade também para bancar ou copatrocinar um disco sobre a obra do Torquato, feito com a participação da *Rio Arte* do Rio de Janeiro e o *projeto Torquato Neto* em Teresina. Então foram momentos muito importantes para a trajetória artístico-cultural de Teresina. A música tem alguns marcos em nossa cidade. Então eu acho que o palco é um grande marco. Esse negócio de a gente sair do conjunto para a banda foi um marco imenso. Sair dos lugares que não acomodavam direito as plateias para um teatro foi outro grande marco. Fazer um show que pressupunha figurino, iluminação, roteiro, arranjo, regência uma coisa feita em bases profissionais foi outro marco. Então o FMPBEPI representa um pouco disso tudo, foi um momento em que a gente chegou com alguma coisa. Me lembro também de um outro ponto importante, a primeira rádio FM que surgiu em Teresina. A expectativa que nós nutríamos da primeira FM que surgiu, porque a gente achava que nós só teríamos uma saída: valorizar o gosto piauiense, então tinha que se escorar na música, mas a FM não cumpriu essa nossa expectativa, mas a gente achava isso. Eu costumo registrar aquilo que eu escrevi eu guardei e tal, mas infelizmente a gente não tem documentação áudio visual desses eventos todos.

MARCELO CRUZ: Eu fui a Clube George, com esperança que a Clube tivesse as imagens porque foi filmado e lá não tinha nada...

GEORGE MENDES: Arquivos de imagem era muito caro, então eles não mantem nenhum registro. A tecnologia daquela época era a *Super 8*, as câmeras de televisão eram muito pesadas, as fitas eram imensas e nós não temos.

MARCELO CRUZ: Eu queria saber qual a sua opinião em relação a influência do que vocês produziam aqui com relação aos festivais da década de 60 do eixo Rio/São Paulo a chamada era dos festivais. A música que vocês fizeram teve algum impacto, quais são as suas referências artísticas de movimentos musicais?

GEORGE MENDES: A minha geração é filha da *tropicália* e da *jovem guarda*, nós somos muito pouco *bossa nova*, mas nós somos essencialmente *tropicália* e somos *jovem guarda*. O que nós fazíamos e o que nós fazemos até hoje é muito mais reflexo, nós somos

muito mais reflexos do que influenciadores, nós estamos na periferia da cultura brasileira, nós não somos o centro, então os festivais eram momentos de admiração para a gente, surgimento de grandes artistas, aliás, a música brasileira na sua essência até hoje respira festival, porque ela respira pelos pulmões do Caetano Veloso, do Gilberto Gil, do Milton Nascimento, do Chico Buarque, do Tom Jobim, desses todos morreram o Tom, o Vinicius, mas não morreram o Chico, o Caetano, o Gil... Torquato foi, mas nós temos ainda essa influência muito grande. A *jovem guarda* com o Roberto Carlos e o Erasmo Carlos, Wanderleia, Jerry Adriani, e Eduardo Araújo, tem muito do rock, traz muito do rock porque é uma tradução nacional do rock, o “Iê-iê-iê”, a *jovem guarda* era o iê-iê-iê, então nós somos muito filhos disso, nós cantamos esses sentimentos da mesma forma como nós ouvimos e acho que essa contribuição nossa traz reflexos e bons reflexos em termo de influência pra hoje na medida em que a gente foi capaz de abrir o leque, a grande virtude ou a grande característica da nossa canção é que ela não é única, ela não é só um gênero, ela é uma mistura de ritmos, nós gostamos de misturar e isso tem muito a ver com o que o Piauí significa, com o que Teresina significa no contexto do nordeste do Brasil, nós misturamos as coisas, nós temos essa ânsia natural espontânea de ressignificar as coisas, então você encontra várias vertentes que você pode rotular em gêneros presentes nas manifestações artísticas de Teresina, a gente mistura bem e acho que isso é uma coisa que faz com que, por exemplo, a *Validuaté* apresente um trabalho renovador e diferente mas que tenha exatamente essa base, eles cantam tudo que gostam, eles cantam tudo que sentem, mas eles cantam tudo e é bacana, eu acho isso muito legal.

MARCELO CRUZ: Voltando ao FMPBEPI, em minha opinião, a letra *Quintal de Passarinhos*, parece ter uma sonoridade que lembra um fado português pelos bandolins, ou seja, pega uma coisa de fora, mas ao mesmo tempo a letra lembra uma cidade que apesar de ser capital, ainda era uma cidade quase que interiorana, dos grandes quintais de cercas de talo, dos passarinhos cantando, das pessoas sentadas nas portas e de alguém que lembra um tempo que não volta mais...

GEORGE MENDES: O *Quintal de Passarinhos* é memória. Memória de uma cidade muito amada. Uma cidade muito verde e de muitos quintais, uma cidade cuja sinfonia era composta por pássaros cantores, mas cheio de afeto e carinho. Essa letra, o Paulo José Cunha escreveu pensando em homenagear a irmã dele, Iarinha, minha prima, portanto uma pessoa próxima da gente, que tem um olho de gato, um olho azul, uma menina muito bonita e hoje uma senhora, e ele quis homenagear a irmã que ele conheceu já com 14 anos, a diferença de idade entre o Paulo e a Iarinha é de uma eternidade, uma década e meia, então ele quis

homenagear essa irmã que conviveu pouco com ele, ele foi embora para Brasília e quis fazer uma música pra ela, aí me disse:” vamos compor essa canção pra Laia”, esse era o apelido dela, e qual é o caminho que nós devemos seguir? Eu perguntei. Porque eu sempre fiz as coisas com ele conversando, ele sempre escreveu e me entregou, mas a gente nunca deixou de conversar sobre, aí ele disse: “Ah, eu queria uma coisa muito afetuosa, uma canção envolvente e que fosse fácil de cantar”, e que retratasse a nossa Teresina, a Teresina onde nós vivemos, dos quintais, do verde, a cidade tímida e pacata, com esse sabor interiorano muito forte. Vamos homenagear isso, vamos homenagear as pipiras presentes no quintal da minha casa, o pé de goiaba, vamos homenagear a Praça Saraiva, essa música foi composta em função de um quintal próximo da Praça Saraiva, esta que sempre foi o grande quintal da casa dele, a Igreja das Dores... Então é aquele ambiente, ele estudou no Colégio Diocesano, assim como eu também, o que a gente buscou foi retratar uma paisagem bucólica como você mesmo intuiu e acho que fez bem em dizer: “olha isso tem uma áurea de fado...”

MARCELO CRUZ: Mas tem essa sonoridade mesmo?

GEORGE MENDES: Tem sim, e nós compusemos não só o *Quintal de Passarinhos* com essa ideia tem outras músicas também, mas o *Quintal* foi uma música em homenagem, feita para a irmã do Paulo José, que por acaso também era minha prima e que teve esse gancho, de canção de memória, de afeto.

MARCELO CRUZ: *Quintal de Passarinhos* e a música do Cruz Neto, *Vida Viola Violar*, que foi para final do Canto Nordeste, para mim são as duas mais lindas..., mas agora outra questão: em relação a sua música e a de seu primo Torquato Neto, existia sempre uma comparação a tudo que você ia compor ou ia fazer, tinha uma comparação com o seu primo, de alguma maneira você se incomodou com isso em relação a sua produção musical?

GEORGE MENDES: Na minha produção musical eu não posso negar que tenho o Torquato como referência, quando ele morreu eu tinha metade da idade dele, ele era um jovem e eu era um menino. Então eu não posso dizer que eu fiz ou buscando uma aproximação com ele ou buscando um afastamento dele, eu sempre tive o cuidado de não querer me comparar com ele, porque achava e acho que não mereço essa comparação porque ela é muito injusta em relação a mim, eu sou muito pouco perante aquilo que ele significou, eu nunca quis isso, nunca estimei de maneira nenhuma, mas não posso negar que o som que eu faço, tem a ver com aquilo que ele estimulou também, aquilo que ele trabalhou, tem o

outro lado que o Paulo José Cunha, que é um dos meus parceiros mais constantes e que também é primo do Torquato, então essa influência pelo lado do Paulo também existe e nós três, Torquato, George e Paulo, somos três vértices dentro de um mesmo lugar, a diferença de idade entre nós é grande, 7 anos do Torquato pro Paulo e do Paulo pra mim, 14 anos do George pro Torquato, mas a gente teve os contatos, teve o interesse e daí nasceu a influência.

MARCELO CRUZ: E do público, das pessoas que ouviam as suas canções, tinha essa coisa de comparar? Você se incomodava com isso?

GEORGE MENDES: Eu sempre me incomodei com a posição que sempre me exigem pra ser porta voz do Torquato morto, eu nunca gostei disso, mas constantemente eu sou levado a emitir algum tipo de opinião por conta desse parentesco. Mas eu nunca estimei, eu diria até que rebati qualquer tipo de uso desta influência como algo significativo determinante para aquilo que ele fizesse, embora dentre os 44 primos de um lado apenas da mãe dele, eu sou um dos 44, eu só sou um e os outros? Mas quem ficou com o título de primo do Torquato foi o George e o Paulo José, que também é primo do Torquato e que foi mais próximo dele até, mas talvez isso se explique pelo fato de eu ter buscado de alguma maneira manter viva a memória do Torquato, eu me envolvi com as coisas do Torquato, não como expressão artística minha, mas como expressão artística dele.

MARCELO CRUZ: George voltando para a questão dos festivais, como vocês conseguiam recursos pra organizar os festivais, os shows, os instrumentos... Vocês tinham condições de comprar na época?

GEORGE MENDES: Você já ouviu falar da fonte do próprio bolso? O que nós fazíamos, o que nós fizemos foi custeado por nós mesmos, com todas as dificuldades possíveis, nós não tínhamos os melhores instrumentos, a gente saía pedindo emprestado um ao outro. Por exemplo, quando eu morava na Bahia eu comprei um violão do Pepeu Gomes que existe até hoje e quando eu trouxe esse violão pra cá todo mundo queria tê-lo por empréstimo. Depois eu comprei uma bateria que pertenceu a um grupo de Parnaíba chamado *Apaches*, uma bateria vermelha enorme, então todo mundo queria tocar nessa bateria. Os primeiros teclados, os melhores violões, todo mundo sempre teve um jeitinho de ajudar um ao outro, ter alguma coisa assim, mas os shows eram bancados totalmente por nós. A gente não pagava ensaio, a gente ensaiava com o grupo na base da boa vontade, a gente rateava aquilo que podia entrar, mas ninguém tinha uma relação comercial estabelecida de uma forma: “Ou

me paga ou eu não vou!”, não tinha isso. A gente tocava pelo prazer de tocar, se apresentava pelo prazer de se apresentar, então evidente que tinha que fazer figurino, por exemplo, alguém contribuía para fazer esse figurino.

MARCELO CRUZ: O público presente não custeava os shows?

GEORGE MENDES: Nunca custeou. Acho que nesse tempo as maiores bilheterias eu que consegui. E todos eles diziam que eu tinha conseguido pelo fato de pertencer a uma família grande. Mas nunca deu pra bancar nada não. A gente sempre na base do esforço, do suor e na boa vontade de fazer.

MARCELO CRUZ: Como é que você vê o poder público, teve uma diferença de apoio na década de 70 e 80?

GEORGE MENDES: Teve. Eu acho hoje que o poder público perdeu a sensibilidade em relação a arte e a cultura, especialmente em relação a música e ao teatro. Na música eu imagino que os gestores dizem assim: “eles conseguem vender e se pagarem, então não precisam de apoio mais direto do poder público não” No teatro é um terror. Se você não tiver dinheiro para manter um grupo, você não tem condição de fazer acontecer sozinho, na base da boa vontade das pessoas, então eu acho que o poder público perdeu não só a inspiração, acho que perdeu essencialmente a sensibilidade para com a necessidade de se apoiar as iniciativas artísticas do Piauí, acho que nós regredimos muito em relação a isso.

MARCELO CRUZ: E a iniciativa privada, ela apoiava na época ou era só com recursos próprios?

GEORGE MENDES: Basicamente com recursos próprios. O que se tinha da iniciativa privada era muito pouco. A partir das relações que você já tinha, você podia ter o apoio de uma ou outra empresa, mas não que dissesse assim: “é vantagem para a minha empresa trabalhar ou ajudar um artista qualquer, aproximar a minha marca ao que ele significa”, não existia isso. Nós temos uma economia muito pequena e os empresários sempre foram muito seletivos em relação a arte de uma forma em geral e infelizmente não amadurecemos ou não chegamos ainda ao ponto de despertar a classe empresarial para as necessidades da cultura. No dia que o empresário entender que cultura é de fato desenvolvimento, ele passará a valorizar e dar apoio, interesse e atenção como ele nunca fez.

MARCELO CRUZ: A gente falou muito desses dois festivais, eu queria saber se você participou do FESPAPI, do Parque Piauí que foi outro grande e emblemático festival e se você também participou dos festivais universitários da UFPI?

GEORGE MENDES: Não. Nos festivais universitários da UFPI eu não estudava aqui, eu estudava em Salvador, eu fui estudar primeiro em São Paulo, depois fui pro Rio e terminei indo para Salvador. Então dentro do ambiente universitário, participava quem era universitário daqui, no período de férias não tinha festival e eu vinha pro Piauí no período de férias, mas eu acompanhava de perto, tudo o que aconteceu com muita atenção. Eu consegui recuperar parte das gravações feitas artesanalmente e com muita precariedade desses festivais. Eu devo ter uns vinte rolos digitalizados. Eu acompanhei a chegada do maestro Emílio Terraza, Frederico Marroquim, Emmânuel Coelho Maciel, falecido recentemente, eu vivi um pouco no setor de arte da UFPI, mas não como universitário, meu parceiro Paulo Batista e meu parceiro Viriato Campelo foram pessoas que viveram por dentro porque moravam aqui, isso no final da década de 70.

MARCELO CRUZ: Depois veio o FEMP organizado pelo DCE a partir de 1979...

GEORGE MENDES: Sim... Eu me recordo de dois nomes muito significativos que depois trabalharam comigo fora de lá, o Aluísio Carvalho, técnico de som e o Veloso, que não sei se ainda continua trabalhando na universidade ou deve ter se aposentado, eles passaram a vida trabalhando na universidade.

MARCELO CRUZ: Eu queria que você falasse um pouco sobre como era viver em Teresina, quais eram os bares, os pontos de encontro dos artistas? Primeiro da década de 70... depois da década de 80.

GEORGE MENDES: Do que eu me recordo, o ponto de encontro da arte do Piauí, da música do Piauí era a Praça Pedro II, tudo gerava em torno da Praça Pedro II e da zona da Paissandu, então o que você tinha de músicos, de pessoas interessadas em fazer música tinha a ver com esses dois lugares, ou seja, onde era o “escritório de músicos do Piauí”, que ficava na Praça Pedro II, era naquele ambiente que aconteciam os negócios, aconteciam as aproximações e os distanciamentos.

MARCELO CRUZ: Você lembra dos bares do entorno?

GEORGE MENDES: Eu lembro do Americana, do *Bar do Cuspe* – BDC, que ficava ali na Rua 13 de Maio próximo, na época, da soverteria *bela vista* perto de um prédio que tem até hoje, um barzinho estreito, entrada estreita era rebaixado, ali era o Bar do Cuspe. Eu me lembro do *Bar Carnaúba*, que era próximo ao Teatro 4 de Setembro. Fora desse ambiente, os bares da noite que reuniam gente em Teresina eram as churrascarias. A mais tradicional dela era a *Beira Rio, Churrascaria Avenida*, eram chamadas de “Casa de Pasto”, que serviam as melhores comidas. Quem melhorou a gastronomia de Teresina foram os irmãos Face, Oswaldo e Carlos Face, que tinham o *Sagarô* e que foram também donos do *Carnaúba*, então as coisas melhoraram em função disso e o primeiro bar, primeiro restaurante de categoria de Teresina foi o chamado *Vila Rica*, que funcionava nas proximidades da Nossa Senhora de Fátima, na esquina da Jockey. Era um lugar que não tinha mesa qualquer, era um lugar com louças arrumadas, ambiente fino e caro, mas onde os músicos se apresentavam e conseguiam fazer alguma coisa era nas churrascarias. O bar com música ao vivo não era muito tradicional aqui. Depois surgiram os bares com música ao vivo e o melhor representante deles todos sem dúvidas é o *Nós & Elis*.

MARCELO CRUZ: e *Bar Gellatis*?

GEORGE MENDES: O *Gellatis* era uma sorveteria, uma marca de sorvete que foi trazida para Teresina coincidentemente pelo meu tio Paulo Rocha da Cunha, pai do Paulo José Cunha e por um empreendedor também chamado Rui Pires BG, pai do Renato BG, ex vereador de Teresina, então o BG e o tio Paulo trouxeram o *Gellatis*, que de uma sorveteria foi transformado em um bar, aquele bar que servia um tira gosto básico de tudo, “o frito de tripa” como tira gosto da casa, entregue gratuitamente para quem chegasse ali. Como era muito bem localizado na Frei Serafim terminou transformando-se em um point como foram também caracterizados o *Pingo no I Drink’s* do lado da casa do Durvalino. Era um ponto de encontro da juventude, dos músicos e das pessoas que queriam se encontrar de alguma maneira. A cidade era aquele centro, a cidade era da ponte do Poty para trás, era muito restrita a frequência, mas o point de encontro da juventude teresinense era a Frei Serafim e depois da Frei Serafim tinha o *Gellatis*.

MARCELO CRUZ: Os festivais da década de 70, eles foram frutos dos festivais da década de 60 do Rio de Janeiro? Porque o Ceará, na década de 60 já fazia festivais universitários e aqui no Piauí demorou 10 anos em relação aos festivais do eixo Rio/São Paulo para acontecer, ao que você atribui isso?

GEORGE MENDES: Eu compreendo que talvez até possa existir algum tipo de ligação, mas ela não é forte. Ela não foi determinante. Porque se você pensar nos festivais acontecidos no eixo Rio/São Paulo que configuraram a era dos grandes festivais, todos eles surgiram em função da televisão. Sempre tinha a Record, a Globo ou a Tupi envolvida com festival, era um programa de televisão o festival. Era assim que eles se viabilizavam porque eles eram vendidos como um produto de TV. E no Piauí, a televisão só veio acontecer em 1972. A Clube foi inaugurada em dezembro de 1972. O Torquato, por exemplo, morreu em 10 de novembro de 1972. Um mês depois da morte do Torquato foi que a *TV Clube* entrou no ar. Ela só retransmissora, não gerava nada. Depois que ela veio gerar alguns programas de forma muito precária.

MARCELO CRUZ: Você lembra do programa do Tarcísio Prado?

GEORGE MENDES: Me lembro, era o *TP Estúdio*, uma espécie de *talk show*, para usar uma referência do nosso tempo, mas na verdade era um lugar que você ia bater um papo na TV. Um lugar onde o Tarcísio recebia e entrevistava os convidados e lá se falava de tudo, de teatro, de música, mas tudo de forma muito precária. Os festivais nacionais não foi uma influência determinante para o Piauí. Acredito sim que a Globo em algum momento deva ter estimulado a sua afiliada local a fazer um festival de música e aí saiu o FMPBEPI.

MARCELO CRUZ: Como a sociedade via vocês naquela época, existia ainda muito preconceito principalmente na década de 70 em relação ao fazer música, ser músico... tanto a família como a sociedade apoiavam ou não?

GEORGE MENDES: Nós somos de sociedade tradicional e conservadora. As nossas famílias de certa forma sempre viram a atividade artística, principalmente a musical como uma coisa de quem não tinha muito o que fazer, havia um preconceito natural contra quem compunha, cantava, tocava profissionalmente, quer dizer, cantar, tocar e compor sem ser profissionalmente era uma coisa bem aceita e elogiada, agora dizer assim: “o Durvalino vai ser músico! O filho do doutor Durvalino Couto quer ser músico, quer ser baterista!”, o preconceito existia por esse lado porque trazia muita insegurança, uma vida sem perspectivas de futuro, você não tem dinheiro e não tem um valor comercial. Na casa dos meus pais por exemplo, a minha mãe e o meu pai diziam assim: “você vê futuro no que você está fazendo aí? ” E eu dizia: “mas eu gosto de fazer” e eles continuavam: “você tem que ter alguma coisa para você viver, você vai viver de música? ”, e eu dizia: “não eu não vou viver da música! ”,

até mesmo porque eu não ajustei o sonho de consumo com a realidade do viver de arte, eu sempre tive uma coisa paralela para poder me inserir de uma outra maneira, é claro que eu fui procurar fazer o que gostava, nunca fui forçado a fazer nada e nem a deixar de fazer nada. Eu não segui uma carreira artística por uma decisão minha mesmo, eu posso até ter alma de artista, mas no fundo no fundo eu não de sou artista para viver de arte, porque eu queria outras coisas, então eu não soube fazer isso, já com o Torquato foi o contrário, ele deu “banana para todo mundo e o resto que se exploda”, ele foi muito mais corajoso, teve muito mais disposição do que qualquer um de nós, de viver daquilo que ele fazia, sem medo de correr riscos, sem se importar com o dia seguinte, topando viver a poesia por dentro, a sua arte pelas estranhas. Quando eu decidi montar um estúdio de gravação, foi porque eu queria me manter próximo da música, eu evolui por aí, eu não queria me manter distante, eu fui procurar uma atividade que permitisse que eu mantivesse essa coisa artística e de alguma maneira a publicidade me permitiu fazer isso.

Obs: nesse momento da entrevista Durvalino Couto Filho aparece novamente e volta a participar da conversar

MARCELO CRUZ: Eu gostaria que vocês tentassem relembrar algum fato curioso de festival, alguma situação inusitada que aconteceu de festival ou então em algum show que marcou...

GEORGE MENDES: De festival eu só me lembro do FMPBEPI onde eu tomei um dos maiores porres da minha vida [risos]. A gente foi lá pro *Verdão* e no avião eu já vinha bebendo com o Paulo José, o festival era noite e eu cheguei já tarde aqui, saindo de lá e já fui ver o ensaio do *Grupo Varanda* e no ensaio tinha bebida e eu continuei bebendo durante o ensaio da música, me lembro de ter chorado bastante por estar ouvindo a música com o grupo, por estar muito comovido com aquilo e ali e a noite quando eu fui pro *Verdão*, eu já estava levando todo esse estoque de álcool e de emoção comigo, quando veio a vitória, a classificação final da música eu já estava mais do que ligado, sai de lá, continuei bebendo pra dois dias depois voltar pra Salvador, foi uma cachaça desenfreada durante esses acontecimentos todos e não me lembro direito o que foi que eu falei na época, as lembranças do *Verdão* pra mim ficaram muito vagas porque realmente eu estava muito bêbado [risos].

DURVALINO COUTO FILHO: Nós fizemos uma banda nos anos 80, chamada *Som Mais Eu* com propósito de fazer baile. Era eu, Geraldo Brito, Edvaldo Nascimento, a Janete

Dias, o Saci no saxofone e Marcio Menezes na flauta, e fomos para uma festa no ciclo militar, a gente foi levar os instrumentos, o Marcio foi descalço, a gente estava lá de tarde tomando banho de piscina e na hora da festa o microfone da flauta estava dando choque e o Marcio não conseguia encostar na flauta porque levava um choque violento, a solução encontrada foi a Janete Dias, ela tirou a melissinha e o Marcio tocou a festa inteira de melissinha [risos].

GEORGE MENDES: Sabe como todos os shows começavam a ser produzidos nesse tempo aqui? Aconteceu comigo e com muitos outros, era indo na casa do Geraldo encontrando ele normalmente a tarde porque pela manhã ele não produzia nada porque não conseguia despertar por ter ido dormir tarde e a vida dele só começava depois do almoço [risos]. A gente chegava à casa dele e o Geraldo tinha acabado de almoçar, e ele também não podia fazer grandes movimentos porque senão ele podia passar mal [risos]... aí gente entregava o violão para ele, na mesa onde ele tinha almoçado e ele começava a tocar que sem muito esforço... às vezes ele dormia até... [risos]. E a gente como não lia música, tínhamos que passar as composições pro Geraldo ir se familiarizando, na medida em que íamos passando as músicas, o Geraldo ia criando os arranjos na cabeça dele também sem escrever nada porque nesse tempo ele não escrevia coisa nenhuma. Então, o começo de qualquer produção tinha que passar por esse filtro do Geraldo, tinha que entregar as músicas para ele. O *Quintal de Passarinhos* teve o arranjo moderno feito pelo Geraldo e todos os shows foram produzidos assim, com artesanania dele na memória e na moleza depois do almoço, à tarde.

MARCELO CRUZ: E sobre a configuração político social da época de ditadura militar, como era a questão da censura, teve repressão na música de vocês, como é que aconteciam os shows e houve alguma situação de polícia chegar no show?

GEORGE MENDES: Eu tive cinco músicas censuradas em 81, eu tinha passado as músicas pra Polícia Federal pra fazer registro porque todo mundo tinha que fazer isso, eles liberavam ou não e, comigo, 17:00h da tarde, encima da hora do show chegou um comunicado informando que as músicas tinham sido vetadas ai eu entendi de comunicar para as pessoas que as músicas foram vetadas, e isso pegou mal porque a própria Policia Federal afirmou que eu estava incitando o público contra eles, e eu tive que ir pra Policial Federal prestar esclarecimentos sobre essa “minha incitação”. Então tínhamos essa dificuldade de ter que conviver com uma censura que, se no Brasil não era bem preparada, aqui era quase nada. Tinha o policial federal chamado “Peixe” que era censor. Lembro dele olhando para o Paulo Batista e dizendo assim: “está acontecendo alguma coisa com você, eu estou vendo em seus

olhos, deixe-me ver aqui” – os olhos do Paulo muito vermelho né, aí ele foi abrir os olhos do Paulo [risos], e completou: “você parece que andou fumando alguma coisa” [risos].

DURVALINO COUTO FILHO: É, o Peixe inclusive aí para todos os shows e ficava lá com aquela cara [*imita como ele ficava*], tinha a presença da censura para conferir se as músicas censuras não iam ser tocadas, mas ninguém tinha coragem de tocar, todo mundo tinha um medo terrível da Polícia Federal. Eu tive um envolvimento também com a Polícia Federal. Teve um show no Teatro 4 de Setembro, uma coisa mais teatral, acho que foi um recital de poesia e eu fui com a orelha pintada de prateado, depois do show a gente foi para um bar que ficava na esquina da Homero com a João XXIII, o *Escândalo*, que foi o bar da geração durante muito tempo. O *Escândalo* era um bar do Robson Veras, um terreno baldio que tinha uma casinha feita pra guardar coisas. Isso nos anos 80, acho que em 1984, e eu fui para lá depois do show. Era véspera de 7 de Setembro e a Polícia Federal saía nessa época fechando todos os bares da cidade porque não podia beber por se tratar da véspera de uma data cívica e um policial cismou porque eu estava com a orelha prateada e eu fui respondão com ele, acabei sendo levado preso, interessantes é que todas que estavam no bar também foram, eu passei 20 minutos lá depois me soltaram. Foi meio constrangedor porque me mandaram tirar a roupa, reviraram meus bolsos procurando maconha e eu nu naquela situação degradante e constrangedora em todos os sentidos. O Caca Resende me soltou e quando a minha mão chegou eu já estava saindo. Fora isso não houve outras situações iguais a esta. E na área musical tinha essa coisa de você levar a letra da música...

MARCELO CRUZ: Não tinha muito critério da censura?

DURVALINO COUTO FILHO: Uma música minha com o Edvaldo Nascimento, *Cerol na Linha*, tinha um verso onde dizia “André na Lina”, e aí eu fui chamado pra esclarecer isso. Eu disse: “Não isso aí foi a moça da datilografia que não entendeu e digitou errado, isso aí é adrenalina e não André na Lina”, e acabou que essa música foi liberada.

MARCELO CRUZ: George Mendes, você lembra de um motivo por uma música sua ser censurada? Uma dessas cinco músicas, você lembra de algum motivo?

GEORGE MENDES: Qualquer coisa que suscitasse, que tivesse a ver com algum posicionamento político, que ficasse muito claro, mais voltada para o óbvio da política sempre tinha restrição, ou então pro lado da incitação da desordem, da moral, sexualidade... o Paulo Batista com o Nilson Coelho lá de Floriano, compuseram uma música com o título de *Morda*

o bumbum da Sua Gata e essa música eu tinha colocado em um show e tive que explicar o motivo desse nome pra eles poderem entender o que eles estavam querendo dizer com isso [risos].

MARCELO CRUZ: Durvalino, tem um artigo seu da década de 90, com o título *Nave Louca é uma Ova*. Eu queria que você falasse um pouco sobre isso.

DURVALINO COUTO FILHO: Isso foi o seguinte. O Geraldo Brito morava no Rio, e fez um show lá e minha música com ele, acho que era *Ágata* e, em vez de sair o meu nome, saiu o nome do Geraldo Brito e Glauco Luz, eu fiquei puto e o certo é que eles tinham esse nome *Nave Louca*, aí eu escrevi esse artigo mais por causa dessa minha bronca encima do Glauco Luz.

MARCELO CRUZ: Nesse artigo você meio que questionava essa apropriação do Torquato Neto não era por aí...

DURVALINO COUTO FILHO: Mas evidentemente era uma coisa inevitável principalmente pelo fato dele ter morrido e por ser o único piauiense de renome nacional na época, tirando o Carlos Castelo Branco, um grande jornalista que tinha a *Coluna do Castelo* – embora o Castelo não fosse piauiense, ele era maranhense, mas viveu a vida inteira em Campo Maior porque ele se considerava piauiense. Mas o Torquato era a grande figura e eu era contra, mas hoje eu vejo que isso era inevitável. Porque o cara tinha que virar nome de rua mesmo, de praça, de escola e foi justamente o que de fato aconteceu. Porque não tinha como você proibir que um piauiense se apropriasse do Torquato. Mas eu dizia: “Torquato é nosso”

MARCELO CRUZ: Para finalizar George nossa entrevista, que por sinal foi muito boa e muito produtiva, queria propor um exercício de autorreflexão: se você tivesse a oportunidade de falar alguma coisa, de mandar um recado para o jovem George Mendes em começo de carreira, participante de festivais, o que você falaria pra ele caso pudesse reencontra-lo hoje?

GEORGE MENDES: diria que ele poderia ter sido mais livre do que foi. Liberdade não tem medida, mas, de alguma forma, gostaria de ter exercitado a liberdade num padrão superior ao que eu fiz, eu não fiz nada forçado na minha vida. Mas acho que poderia também ter feito de outra maneira que revelasse uma ousadia que eu me recusei a colocar na prática. Eu sempre tive um senso de responsabilidade mais acentuado do que aquele que se espera do

estereótipo do artista, sempre quis cumprir compromisso, ter uma postura mais profissional dentro de um momento em que não se exigia esse profissionalismo que eu pretendi ter praticado. Eu acho que eu poderia ter sido mais livre, ter reconhecido menos as amarras que o jovem que eu fui teve. Na verdade, eu não tenho nada de muito especial para dizer para o George daquele tempo, talvez se ele tivesse mais vivido a sua arte, se dedicado mais aquilo que ele gostava de fazer e gosta de fazer. O Naeno uma vez me disse: “rapaz tu poderia ter sido muito diferente do que tu foste, bastava ter querido mais”, então essa é a mensagem.

MARCELO CRUZ: Durvalino Couto Filho, também queria propor esse exercício de autorreflexão para você: se tivesse a oportunidade de falar alguma coisa, de mandar um recado para o jovem para o Durvalino Couto Filho como 20 anos, artista em começo de carreira, participante de festivais, o que você falaria pra ele caso pudesse reencontra-lo hoje?

DURVALINO COUTO FILHO: Bom, é uma pergunta muito difícil, porque quando eu tinha 20 anos, eu era um cara muito inquieto, mas eu perguntaria o seguinte: a última vez que eu vi o Torquato Neto ele foi se despedir de mim lá na casa em que eu morava na Frei Serafim, eu desci com os livros que ele tinha me emprestado e ele disse: “não pode ficar com esses livros porque eu tenho outros lá no Rio de Janeiro”, e ele continuou: “se forme, passe de ano, faça o que você achar melhor, mas tem uma coisa: seja bom em tudo”, então eu fiquei a vida inteira com isso na cabeça e de certa forma isso é o que me fez ser um cara não especializado. Eu toco bateria, eu sou músico, letrista, poeta, locutor, redator publicitário, jornalista, ator então o que é que eu diria pra o Durvalino de 20 anos? Eu diria: olha cara parabéns porque você tentou, em algumas habilidades você foi melhor do que em outras, mas você tentou de coração todas. Eu me lembro que no teatro eu fiz um trabalho muito interessante em Brasília, em São Paulo e em Teresina com meu amigo Arimatã Martins. Eu tenho um livro de poesias e estou na eminência de lançar um segundo, eu trabalhei na imprensa aqui, tenho vários parceiros musicais e acho que diria assim: “parabéns porque você tentou fazer aquilo que o Poeta Torquato Neto disse pra você fazer”.

MARCELO CRUZ: muitíssimo obrigado pelas informações, foi uma conversa muito satisfatória e produtiva.